

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

39

ARTE

ULIVI: *La prosa del Lanzi* - TESTORI: *Carlo Ceresa, ritrattista* - SRICCHIA: *Giovanni Martinelli* - MORI: *Osvaldo Monti*

Antologia di artisti

Antologia di critici

Appunti

MARZO

SANSONI EDITRICE - FIRENZE

1953

PARAGONE

*Mensile di arte figurativa e letteratura
diretto da Roberto Longhi*

Anno IV - Numero 39 - Marzo 1953

SOMMARIO

FERRUCCIO ULIVI: *La prosa del Lanzi* - GIOVANNI TESTORI: *Carlo Ceresa, ritrattista* - FIORELLA SRICCHIA: *Giovanni Martinelli* - BIANCA MORI: *Osvaldo Monti*

ANTOLOGIA

Di artisti: *Una Sibilla del Duomo di Orvieto* (a. ba.) - *Altobello Melone: quattro tavole* (F. Zeri) - *Antonio Moro: un "San Pietro Apostolo"* (F. Zeri) - *La burla del Piovano Arlotto di Giovanni da San Giovanni* (G. Briganti) - *Un'altra opera del "Maestro del Giudizio di Salomone"* (F. Bologna) - *Un inedito di Mario Cavagliieri* (Giorgio Bassani)

Di critici: *Un parere di Alessandro Galilei* (i. t.)

APPUNTI

L'arte di Val di Loira a Tours (Enrico Castenuovo) - *Bozzetti alla Strozzina* (Fiorella Sricchia)

Alcuni libri (r. l.)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA
GIULIANO BRIGANTI, ROBERTO LONGHI,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000
(Estero L. 7000)

FERRUCCIO ULIVI

LA PROSA DEL LANZI

ALL'OPERA di Luigi Lanzi, nel decoro solenne dei suoi connotati fondamentali, su uno sfondo di solitudine comune ad altri eruditi e critici del tempo, non è mancato il riconoscimento che le competeva, per essere in quel modo complesso ed espressivamente maturo la prima autentica storia dell'arte italiana; ma come parve già ad uno dei suoi primi studiosi moderni (il Segré)¹ di auspicare l'avvento di una storia artistica più attuale e aggiornata, rispetto alla utilità pratica d'informazione mantenuta a lungo da quella lanziana, così l'interesse per la 'forma' dello scrittore — fin dai primi critici, come l'Ugoni — andò di regola disgiunto da quello sullo storiografo e sul dotto: restituendoci, nell'insieme, uno stringato classicista abbastanza disorientato in un tempo che in fatto di dottrine sapeva adattarsi volentieri alle divulgazioni e conciliare le difficoltà astrofisiche alle 'dame': non senza favorire, finalmente, quanto al critico figurativo, un modo di giudizio astrattivo.

Gioverà forse, per ciò, riprendere in esame i motivi intrinseci a quella forma lucida e sintetica ampiamente riconosciutagli; e che in sé avrebbe potuto richiamargli le simpatie (con le riserve) dei puristi o dei tardivi classicisti ottocenteschi, e relegarlo poi tra i cultori di un classicismo riattato (vi è chi lo considera degli anticipatori del Perticari o del Giordani); e si svolge invece, con nesso inscindibile, dal fondamento del lavoro scientifico dello scrittore, fino a investirne la personalità stessa, anche (e talora si direbbe soprattutto) dove si faceva più seccamente 'stilistica'. Problemi di dottrina — in buona parte, arida dottrina: se si pensi per esempio al *Saggio di lingua etrusca* —, e di classicismo erudito, non meno arido: i punti di riferimento più immediati, nel guardare al Lanzi, non appaiono certo brillanti. E del resto, la parte stessa ch'egli prese alla cultura del suo tempo, negli aspetti più vivi, sembrò alquanto sommersa. Colpa di interpretazioni generiche?

Per intendere i momenti più vivaci dei fenomeni culturali verso la metà settecentesca, occorre, e si sa, guar-

¹ U. Segre, *L. Lanzi e le sue opere*, Assisi, 1904 (in proposito, cfr. l'articolo di W. Kallab, in 'Kunstgeschichtliche Anzeigen', 1905, n. 1, pag. 2).

dare ad altri autori; appassionati curiosi, esperti a trovare diversivi nella più fredda delle scienze, o moralisti intraprendenti. Il secolo fu vivo anche per quello spirito di avventura intellettuale; né mancò ai suoi connotati neppure in fasi più posate: si tratti della finale meditazione ‘poetica’ di un Bettinelli sulla vita, o della riflessione del Milizia sui resti dell’antichità: nella ideale simbologia del capitello smozzicato a cui la letteratura *larmoyante* presterà tra poco le attrattive morbose della ricostruzione posticcia.

Una vigorosa continuità di studio esiste, ampiamente, nel Settecento, fin dai primi del secolo: riguardi il classicismo del Gravina, che aveva tentato di rinsaldare l’iniziale divagazione arcadica; la appassionata investigazione critica, già alitata di spiriti nazionali (nell’ambito ancor retorico dell’evocazione umanistica) dei Montani, Maffei, Conti, Tagliazucchi, Becelli; o si tratti dei più solidi raccoglitori, e meglio si direbbe schedatori di vestigia storiche, dal Quadrio al Mazzucchelli al Tiraboschi, per venire infine alla schietta dirittura della pagina muratoriana²; e lasciar in disparte, alta su tutti, la selva ingente vichiana. Si trattava — nei minori — di una ispirazione culturale, con persistenza dei motivi classicistici, che non poteva avere, come altrove, il carattere di un lavoro astratto e atemporale, destinato a tardiva vivificazione al tempo delle scoperte di Ercolano e Pompei³, ma traeva ancora i suoi motivi dalla reazione al barocco; polemica dapprima, e chiaritasi con l’intervento del razionalismo scientifico galileiano, alleatasì poi — per ragioni evidenti di contiguità — alle rare affermazioni di poetica classicheggiante, nei suoi periodici ritorni — e classicheggiante, malgrado l’arcadismo, era stato il Frugoni; e tali si ritroveranno gli scrittori di qualsiasi origine, come i Bettinelli e gli Algarotti, quando mireranno alla lirica —, e così ormai operante in un limite autonomo di umanistica sicurezza e attesa dei tempi: non senza che s’intraveda in tutto ciò la disciplina scolastica delle scuole della Controriforma, specie quando si consideri, di quella cultura, il modo empirico e asistematico.

Particolarmente attraente, in quest’ambito culturale,

² Si veda: M. Fubini, *L. A. Muratori letterato e scrittore*, nel volume miscellaneo di studi muratoriani (Modena, 1951).

³ Sugli aspetti in Francia della cultura erudita nella seconda metà settecentesca, anche per il confronto con l’ambiente nostrano, si può vedere ancora il saggio di L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l’antique* (Paris, 1897); spec. nel cap. sulla critica e l’antichità.

per certi connotati costanti, la storiografia artistica regionale. Letteratura, certo, di un carattere affine a quello delle accademie e dell'arcadismo, di una terra (come notava lo Schlosser) 'immersa nei sogni e politicamente inerte'. E nessuno certo vorrebbe sottrarla a questa caratterizzazione deprimente. Le sue propaggini si affondavano soprattutto nel terreno della cultura toscana, dallo stesso Vasari al Baldinucci, al gusto linguistico espresso, per esempio, da un Dati. E veramente, nelle pagine degli storiografi regionali domina un senso di astrattezza, in parte prodotto dalle esigenze della loro specialità; quando — lungi dall'evoluzione della critica letteraria — si stanno tentando ancora i modi di un'adesione ai testi figurativi a cui risponda la forma scritta; nel riferimento rinascimentale alla 'muta poesia', che la parola, per quanto si affanni a 'descrivere', non riesce mai abbastanza a 'spiegare' ed esaurire. Ne nasceva più sovente come una cadenza favolosa di ammirazione, aggravata dal tenore biografico vasariano, ed effusa della inconcreta magia del 'bello ideale'. Il tono medio di quelle pagine è pertanto stranamente evasivo, tra il persistente platonismo e neoplatonismo, e il razionalismo; tra il biografismo condito di patriottismo regionale e di esemplarità morale, e il descrizionismo artistico. È il tono immemore e sottile, nei suoi più leggiadri esempi, delle pagine biografiche del Pascoli delle *Vite* degli artisti perugini (dei quali rimaneva sovente appena un nume, una memoria gentile e ormai vanescente, o il 'caso' nobile intessuto di un orfico fascino estetizzante), il dettato lieve e puro delle *Memorie de' pittori perugini* dell'Orsini, la schietta semplicità 'palladiana' delle *Vite* del Temanza; il Della Valle, il Bottari o il Crespi, dalle stupende pagine della *Vita del padre*⁴; tradizionalismo ormai astratto, e pur vivo in una domestica regione di gentilezza, di castità espressiva, che — a differenza dell'agguerrito purismo ottocentesco — si svolgeva timidamente in una letteratura indipendente ed eretica. Di settecentesco, vi era pur una impronta in quelle pagine (da cui la loro lieve attualità o contemporaneità), e cioè lo stampo snello del periodare, la purezza espressiva del lessico: tra 'purismo' secentesco anti-barocco, come si diceva, e illuminismo. E qui gioverebbe

⁴ Intorno al valore e al significato complessivo della letteratura storiografica si rammenti, di Longhi — oltre, sempre, al saggio nel n. 1 di 'Paragone' —, per lo speciale raffronto letterario, *Letteratura artistica e letteratura nazionale*, nel n. 33.

vedere come poté filtrare, in quella mentalità, il pensiero, o almeno l'eco illuministica; ma si ha pure l'impressione che quella maniera temperata della prosa sia il frutto di una contemplazione classicistica che sta rivivendo (più che esempio di una diretta continuità); né più né meno del palladianesimo in architettura, dove ogni generazione reinterpretò sinceramente (se non con senso storico) i canoni rinascimentali del maestro (e lo prova tutta la pura e schietta successione veneziana), o per venire ad altro campo, il contemporaneo classicismo dei lirici, che in genere nacque dall'apprezzamento immediato degli antichi, anche se la loro conoscenza era del tutto scolastica (caso tipico, quello dell'esperimento metrico del Savioli sulla base del testo oraziano; esperimento da cui sorse l'originale, piccola lirica degli *Amori*).

Non meno genuino, certo, né meno candidamente tradizionalista nei suoi elementi migliori l'esperienza degli scrittori d'arte. Si veda, così, il Pascoli, il quale sente il bisogno, nell'introduzione alle sue *Vite*, di ripensare le ragioni delle forme grammaticali italiane in confronto alle altrui, e illuministicamente si preoccupa di stabilire un certo preciso criterio stilistico, avvertendo lo scrittore che "l' soverchio troncar delle parole non gli faccia troppo rotondo e sonoro, e lo scarso, troppo interrotto e snervato, il periodo, che giusta il parere di Demetrio Falereo ha da essere respirabile..."; e Demetrio Falereo consentendolo, quel suo periodare riusciva ad essere davvero respirabile; e cioè conciso, ben ritmato: con un'indubbia, se pur involontaria, lezione d'oltralpe.

L'ambito morale d'azione di questi scrittori fu, naturalmente, quello nostrano settecentesco, con le ovvie riserve relative all'accademismo di tipo arcadico, e all'indifferenza per i problemi reali. Il loro punto di accordo naturale coi tempi avrebbe potuto essere all'incirca coi critici letterari, ormai esperti delle battaglie 'nazionali' sulla poesia (la polemica centrale Orsi-Bouhours); ma l'erudizionismo indigeno agli, com'era prevedibile, in senso negativo, e col suo attaccamento a una tradizione di pensiero e di storiografia 'già fatti' (dal Vasari, che domina sempre l'orizzonte, al Baldinucci), poco sveltito d'altronde dall'ideologismo alla Winckelmann, in fondo già acquisito alla nostra tradizione intellettuale, si limitò all'accertamento, e in parte alla scoperta, dei documenti artistici. Vi era almeno, in questa continuità, un germe vitale?

Certo, ogni traccia di carattere personale — sul piano critico e sul piano stesso problematico dell'utilità di quelle ricerche — fu discretissima; per lo più, quasi inesistente; prima dei biografi, vi furono i semplici schedatori delle Guide. Quando però si notano i sintomi di un ripensamento critico (magari attraverso le forme della descrizione) e la semplice notizia stessa si rende accurata, appassionata investigazione, si direbbe che dal ‘sonno’, dall’abbandono alla propria circoscrizione di operazioni, qualcosa venga a rinascere, magari per vie interne, e si profilino, nell’opaco lume della fatica erudita, i motivi del futuro.

Progressista, in tal senso, non potrebbe dirsi neppure il Lanzi; e nessuno pensa neppure di misurare il Muratori col metro degli illuministi o dei preromantici. Ma qui il discorso da fare vuol essere alquanto discreto. I principî stessi del rinnovamento non furono acquisiti, come noto, per un’improvvisa, inopinata maturazione. Né ci sarà bisogno di provare che lo stesso faticoso slargarsi delle prospettive regionali, l’intensità e la devozione eccezionale o eroica, alla Muratori, dell’applicazione erudita, la larghezza di un repertorio mentale, per così dire, che cominciava a far vibrare gli strumenti più diversi, dando una organicità prima inesistente (fosse pure per tentativi e approssimazioni) a un confuso sostrato di ‘dati’ fluidi e quasi ignoti, tutto ciò poteva sollecitare un’abitudine mentale e un barlume di giudizio etico e sociale che avrebbe sostenuto per lo meno il confronto con le intuizioni occasionali più fervide, gli sprazzi più o men rapidi che sono da scorgere altrove. Nello stesso Lanzi la nozione di un àmbito di esame più vasto del solito, e nazionalmente esauriente, non avrebbe fatto che maturare dal *Saggio di lingua etrusca* (delimitato, come intendeva, alla ‘zona’ toscana) fino alle concrete ampiezze della *Storia pittorica*. Era il progresso medesimo della mentalità italiana, nel rendersi cosciente di un significato *personale*, che si sarebbe potuto seguire in quelle e simili pagine. Si sarebbe partiti, dunque, col Lanzi stesso, dal punto di una cultura scolastico-classicistica, coi suoi temi di memoria comunale, per recarvi di grado in grado un’evoluzione di schemi d’informazione e d’impostazione di metodo; e qui il procedimento si sarebbe sviluppato per altre vie, fino al nesso di mentalità e d’espressione: come a dire, nel trasparire del rettilineo formalismo stilistico settecentesco, al primo senso di partecipazione dell’uomo, nello scrittore: al gusto della riflessione, dell’appunto morale (di un tono da moralista

autore di massime, anche se vi è tutto implicito) immedesimato all'alabastro della parola.

*

Coscienza intera — come si notava preliminarmente — il Lanzi resta tuttavia da esaminare rispetto al processo meramente ‘tecnico’ della sua operazione di storiografo e critico dell’arte: piano tecnico su cui si potrebbe disquisire più o meno a lungo (come si è fatto) senza trarne, forse, risultati esaurienti; i quali potranno piuttosto apparire, quando si consideri non tanto l’uno o l’altro aspetto scientifico, da far riunire gli scritti lanziani alle comuni memorie accademiche, ma la intera coordinazione logica della ricerca, l’applicazione all’indagine archeologica o linguistica di un criterio razionale e illuminato: per aver abbandonato, come intendeva l’autore del *Saggio di lingua etrusca*, il campo delle ‘etimologie’ (a cui, egli notava, ognuno fa dire quel che vuole) e nella *Storia pittorica*, quello delle biografie, dove si intendevano ormai soltanto ‘baie, amori, stravaganze e privati interessi’ degli artisti in oblio dell’essenziale. Sono meriti noti del Lanzi e non v’è quasi chi non finisce per riconoscervi per intero la sua funzione storica; ma più appaiono spiccati quando si consideri che essi rivelavano una mentalità prodotta dalla confluenza del razionalismo e del sensismo; e si rifletta che quella mens logica sapeva pur seguire una via induttiva, via di induzioni concatenate dialetticamente, con una sorta di lucidissima fantasiosità (e vi si avverte ormai intorno uno spazio di solitudine dove il lavoro ha perso il significato di ozio e sta riacquistando quello di dovere) e che ‘gusto del concreto’ significava anche distacco dalla propria materia e il giudizio da esercitare su di essa: venendo a tracciare, così, un primo punto di obiettivazione morale.

Motivi ‘tecnici’, quelli del Lanzi, che è necessario collegare a un ordine che in qualche modo li trascenda (se si voglia cogliere nell’interessa lo studioso: non meno di chi preferisca intendere la personalità e lo stile del Muratori al di qua delle mere risultanze d’archivio, nella vigorosa efficacia, come ne diceva il Manzoni, ‘del disegno vasto e suo’): si tratti, come è stato detto, dell’‘eclettismo’ del suo sistema di giudizi, che fu invece — semmai — riunione sistematica e letterale di opinioni (sistematica, a differenza, per es., dell’Algarotti) —; o di altro, come il principio progressista della storiografia artistica, che è giusto rimproverargli, e tuttavia non si può distrarre dalla mentalità di chi

doveva trovare un punto di riferimento come quello rinascimentale e carraccesco: e meglio sarebbe di notare la contraddizione con gli spunti di intelligenza delle origini (a tutti è noto uno splendido giudizio su Cimabue; o la finissima valutazione dei primi veneti) o l'incongruenza dell'orientazione 'stilistica' del critico in confronto al suo tradizionalismo storico, la mancanza cioè di un approfondimento del valore stilistico in sé, in nome di un principio 'attribuzionistico' che fosse riuscito a sovvertire quello tradizionale progressista, rimettendo il tutto (per dirla manzoniana-mente) alla 'Provvidenza' dei criteri formali. Qui veramente la mentalità lanziana lasciava intendere il cammino da compiere dalla storiografia successiva. Suppliva il gioco logico a riempire le sconcordanze, ma sovente lo stame si faceva così sottile da ridurre il senso della continuità storica al giudizio coagulato nel risalto epigrafico del discorso. Freddo e ozioso blasone classicistico, o pre-puristico, di una mentalità schietta e snodata.

Neppure i residui letterari e naturalistici mancano⁵; ma come è vero che qui la lettura 'letteraria' dei quadri si risolveva in un nuovo 'saper vedere', e il descrizionismo tradizionale in un *gusto* stilistico alquanto empirico, così la tendenza naturalistica fa presto a sciogliersi nel denominatore pratico, allo scopo di foggiare l'abile conoscitore; e più importanti appaiono i paradigmi del giudizio formale ch'egli riprende, svolgendo di volta in volta la teoria dei mezzi dell'espressione (anche se qua e là appaiano delle innovazioni parziali, come nel considerare il colore non assoluto ma relativo all'efficacia espressiva dell'artista; e altre simili); e in tal senso torna equo il giudizio di temperato rappresentante di un periodo di trapasso.

Scopo della *Storia*, egli dice, è di produrre la 'cognizion crudita di vari stili', di formare il 'conoscitore': 'La storia pittorica è quella che fa la base di un conoscitore; io procuro di unirgliela perché abbisogni di men libri; di abbreviargliela sì che vi spenda men tempo; e di ordinargliela in guisa, che in ogni occorrenza l'abbia più sviluppata e più pronta'. E altrove: 'È più raro trovare un vero conoscitore, che un pittor buono. È questa un'abilità a parte; vi si arriva con

⁵ E. Finzi, *La 'Storia pittorica dell'Italia' di L. Lanzi*, ne 'La Nuova Italia', Firenze (1932), nn. 8, 9, 10; spec. in proposito, alle pp. 348 e segg. Cfr. anche S. Bottari, *Studi sulla storiografia artistica del sec. XIX*, in 'Civiltà moderna' (Firenze, 1938), n. 1.

altri studi; vi si cammina con altre osservazioni; il poter farle è di pochi; di pochissimi il farle con frutto...'. Si trattava, infatti, di insegnare a riconoscere gli 'stili'; e di aiutare l'apprendista nel difficilissimo esercizio delle attribuzioni. Ora, il valore del sistema lanziano può esser colto pienamente quando si consideri la mentalità da cui usciva l'impostazione della *Storia*: dove un giudizio propriamente estetico di fronte alle opere e agli artisti veniva desunto dall'insieme delle risultanze formali delle prove, e si ammette uno spunto di silloge di pareri (quelli, davvero testimoniali, con la limitata veridicità che ne consegue, dei 'professori', dei critici e storografi, dei conoscitori, del pubblico e infine dell'autore per rivedere e perfezionare, completando, le argomentazioni), e par di intendere nel fondo, uno spunto di ambigua 'imparzialità' settecentesca (l'espressione riservata e leggermente 'amletica' del razionalismo al suo fiore avventuroso); e a poco a poco, tuttavia, s'intende che quell'argomentare si distacca dalla passionalità del raccoglitore (più che interprete) e si ordina, possibilmente, in una prima rilevanza di sistematicità propriamente scientifica; iniziata com'era, con ogni probabilità, dalla lezione del sensismo e così (in una fase di coordinazione logica ignota, nel nostro clima, ai sensisti più spinti) fino all'identificazione di giudizio e criterio generale dell'analisi: come a dire, nel progresso di quella mens scientifica che è uno degli specchi influenti e sottili del secolo, fino al realismo critico, pel distacco della materia da parte dello studioso: al principio dell'attribuzionismo figurativo da una parte (e pur ammettendo che il Lanzi possa aver anticipato la scoperta del Morelli, non si potrà dimenticare la legittimità sul piano storico della sua posizione — a parte qualsiasi giudizio sul principio morelliano —, quando si pensi alla fase descrizionistica cui il primo veniva a reagire), e al primo spunto di valutazione *a supremis*, la supremazia della personalità giudicante, dall'altra: come a dire il modo morale della dottrina romantica (l'olimpica fermezza della *Morale Cattolica* o del *Discorso sulla storia longobardica*).

Mezzi di penetrazione, in quel complesso criterio, l'acutezza logica, e la riserva pregnante dell'ideale estetico. Con la prima — e si sarà potuto vedere soprattutto nel *Saggio di lingua etrusca* — il Lanzi non solo dava l'impressione di un'arditezza speculativa spinta all'inventiva dell'argomentare (e spesso, in quel pacato, insinuante e progressivo discorso, si ha il presentimento, una volta di più manzoniana-

mente, del giudizio del ‘guanto di velluto in una mano di ferro’: e si prenda con tutti i temperamenti relativi), ma finiva per allontanare da sé, con ovvio procedimento dialettico, fin un sospetto di collusione con argomentazioni eterogenee; e giovava a rarefare il clima del giudizio. Un’intraprendenza logico-speculativa da cui non sarebbe potuto scendere nella *Storia*; e non ne discese, ché anzi si sforzò di connaturarla al modo stesso di un criterio che esigeva di esser portato su un campo tanto più vario e fecondo: non di mera argomentazione scientifica, ma di gusto e di collusione umana; si da ridurre via via a sistematicità il ‘mondo’ avventuroso e variato, fin lusingato dal fervore descrizionario della critica tradizionale, della vicenda pittorica. Un’immaginativa che si doveva ridurre a ‘scienza’; un biografismo da recare a metodo. Ogni controprova estrinseca o ‘mondana’, ogni conversevole inclinazione erano una volta per sempre rigorosamente bandite, ed anche sul piano polemico erano opposti, non ‘nomi a nomi’, ma ‘ragioni a ragioni’; e sole soste, in quel severo ragionare che rimane tra gli specchi migliori di una mentalità depurata, certe arieggiature del ‘racconto’ logico o critico: ‘Fornito un lungo e noioso viaggio, è dolce assidersi e ragionare’; oppure: ‘Mio lettore, la stampa è al suo termine, ma l’opera pende ancora...’: e su questo criterio armonico e costruttivo, che poi aderiva al tenore stilistico, si dovrà tornare più avanti.

L’ideale estetico del Lanzi (e chiunque, dopo qualche scorsa o citazione, può rendersene conto) era senza dubbio sul piano winckelmanniano-mengsiano (soprattutto il pittore filosofo) della destra teorica settecentesca (le iconoclastie, del resto, furono contenute o perplesse: caso tipico il Milizia). Sarebbe occorso trarre gli sviluppi necessari dall’empirismo, specie col Burke e lo Hume, e da noi con l’isolato Spalletti per rimuovere i principî idealistici del ‘bello’ (anche se, come noto, questi principî furono alquanto tinti di valori affettivi e sentimentali nel Winckelmann, i cui temi più lievi sembrano fluire nella poesia: e si pensi a quello della giovinezza adolescente, che rapidamente si altera, o della sua trasparenza spirituale, di un respiro poetico che sembra riversarsi nello struggimento di Leopardi)⁶; ma pure, il sentire poetico nella *Storia* è sempre limitato, nel parti-

⁶ Oltre alle ricerche del Croce e del Natali (spec. a proposito dello Spalletti), si veda un’introduzione di G. Preti al *Saggio sopra la bellezza dell’antiquario settecentista* (Milano, 1945).

colare da una complessa aderenza ai valori figurativi propriamente intesi, che li trasfigura in un'«oggettività» filologica di gusto attribuzionistico, sì che rimane più vivo il sentore di intelligenza (oseremmo dire) artigianale dell'arte; ed è anche la parte eletta di quelle pagine, la lucidezza di quella adesione sincera, senza intermediazioni adulterine (come furono dal più al meno quelle fornite, quanto al Settecento, dall'estetiche del tempo: ciascuna inappuntabilmente fornita di una sua pretesa universalmente esauriente): si tratti del ‘disegno’ dei toscani come del ‘colore’ dei veneti (e s’intende che le vecchie distinzioni vengono assunte nei momenti più felici in una nuova autonomia di giudizi): con un’intelligenza di quei ‘valori’ pittorici che scava sempre più a dentro e ne libera nuovi elementi.

Quando si andava agli aspetti generali, per l’esigenza di rendere accettabile un criterio di giudizio nuovo, lo scrittore sconfinava nell’accorgimento moralistico: e ne veniva — tra allusioni al ‘bello ideale’ e alla parte morale degli artisti — un tono grave, di unzione, che a malapena può eludere il richiamo alla mentalità dei puristi (specie figurativi). C’era il rischio, insomma, di volgere a un deteriore ottocentismo: e qui il cammino dello studioso si biforcava: dal classicismo settecentesco, appunto, al moralismo protoromantico dovuto (almeno nel campo figurativo) al ritardo del romanticismo nostrano⁷. Gli soccorreva — in questa pericolosa, potenziale ambivalenza — la rettitudine delle origini razionaliste, e la sincerità della elaborazione: dalla logica, come si è visto, al realismo di marca preromantica: sulla linea, cioè, della autentica cultura del secolo, con un lavoro di scelta che escludeva spontaneamente i rigurgiti culturali e le anticipazioni deteriori; sì che la pagina dello scrittore, sviluppando via via le sue qualità ‘settecentesche’, verrà a fissarsi in una nota di classicismo umanistico (non astratto e razionalistico), dove filtrano le note di un sentire meditabondo; mentre dallo schema erudizionario del Settecento si perviene direttamente alle ricerche di metodo: sulla linea, cioè, della vera — e alta — storiografia.

*

Movimento di spiriti, e talvolta di umori, che è avvertibile nei maggiori eruditi del secolo; progressivo colorarsi,

⁷ Cfr. I. Faldì, *Il purismo e Tommaso Minardi*, in ‘Commentari’ (Firenze, 1950), n. 4.

si direbbe, di quella vitrea nudità che aveva distinto il Settecento: si tratti dell'alito di partecipazione umana, di sottinteso giudizio, che regola la ricerca continua del Muratori; o del primo svilupparsi, nelle pagine del Tiraboschi, delle fisionomie dei poeti, nel respiro così ampio della impresa. Sviluppo di spiriti e principî avvertibile, specie sul piano del gusto, nella pagina dello storiografo delle arti, per esprimere la partecipazione in proprio alle idee contemporanee; neoclassicismo, si direbbe, di sfondo, allentato nell'impegno di un giudicare pensoso: come quando egli osserva, per il Creatore delle Logge vaticane, che l'artista 'col più semplice linguaggio sveglia la più grande idea' (e l'accordo formale con la linearità neoclassica è avvertibile); o descrive i puri contorni di un Barocci; o in una pagina sul Batoni annota finemente di una fanciulla che sognando par sorridere agli amorini; senza insistere, poi, sul frequente ricordo del 'bello ideale', della perfezione della forma, o sull'ammirazione per la pittura carraccesca. Certe bravure del linguaggio, da notare un po' dovunque, partono da una idealità poetica neoclassicheggiante; le parole sono scelte in base ad accordi preziosi, come lacche o smalti, e subiscono equivalenti incastri. La scuola stessa del Bartoli non doveva essere estranea a questa educazione letterario-visiva. Rispetto al classicismo secentesco, oltre l'alleggerimento del vocabolario, vi è un tono più conciso, una bravura più discreta; non vi è dubbio, insomma, che gli influssi si alternano tra la comune pedagogia gesuitica e l'aggiornata classicità settecentesca, sì da produrre una versione sobria, e qua e là ammaliziata, finemente allusiva, di quel particolare incontro del gusto. Anche qui, come in certe pagine di poeti contemporanei, una luce poco mutevole e alla lunga stemperata per mancanza di gradazioni; solo che di regola, la frase è all'interno accuratamente elaborata, che vi è la nascosta consapevolezza valutativa di quell'esercizio retorico, e alla fine gli umori dell'uomo si ripetono sulla parola, con pressione discreta, in un gioco di scorci, accentuazioni, elusioni; gioco che si estende al ritmo e alle clausole del periodo, con una alternazione di coordinative, riprese, scambi dal discorso diretto all'indiretto, in modo da variare il normale stampo razionalistico: per cui il senso della contemplazione neoclassica, adagiata d'abitudine in un limpido modo sintattico, finisce per smuoversi, arricchirsi, e si ha alla fine il senso di un'applicazione di scrittura esatta, sì, ma non astrattiva, divertita (e forse qua e là un po' oziosamente)

ma sempre cosciente e distaccata. Le qualità di distacco, di superiore ‘divertimento’ stilistico che non mancheranno neppure nelle più alte pagine dell’umanesimo romantico (in memoria, forse, del neoclassicismo originario) primo fra tutti — come sempre — il Manzoni⁸.

Né l’accostamento sembrerà eccessivo o specioso, quando si consideri — appunto — che lo scrittore finiva per reperire i motivi stessi ‘morali’ dell’applicazione stilistica: non diversamente, come procedimento letterario, dalla prosa stessa manzoniana dalle origini. Come nel grande poeta dell’Ottocento, nello storiografo settecentesco la lingua è di natura sua acquisita tramite un’elaborazione letteraria (qui, tra il classicismo e il fare toscano), e formalmente il periodare è improntato al modello razionalistico; con questo (come in Manzoni), che il discorso non mira settecentescamente a esporre l’‘evidenza’ del concetto, ma vuol esprimere nei suoi passaggi il corrugarsi e alternarsi della gamma psicologica e meditativa; né senza l’intesa, finalmente, che il gioco resti contenuto dalla clausola (o dalla metrica) del periodare, e per discrezione o umiltà non dovrà mai andare scoperto; per ‘umiltà’, e soprattutto per senso della misura, per convenienza umanistica realmente sentita; lo stesso motivo per cui lo storiografo settecentesco annotava, di Raffaello, che egli è come certi autori ‘che più si studiano e più dan materia da riflettere’, oppure, che ‘la sua industria consiste nel far capire non solamente ciò che si fa, ma ciò che dec farsi, e quello che è più difficile, ciò che si è fatto’ (avendo riguardo anche alla istantaneità dell’immagine pittorica); non troppo diversamente, del resto, da chi, nelle sue rarissime spie stilistiche, avrà la famosa similitudine delle ‘molte idee sottintese, in un periodo steso da un uomo di garbo’...

Mentalità di studioso e di scrittore per cui non si sarebbe prescindere da un abito di cautela insinuante e sottile, questa del Lanzi; dietro la quale veniva a svelarsi l’anima logica dell’argomentare (il suo ‘veleno’) derivante forse da una scuola di esperienze ecclesiastiche; ma pure provvista di un senso di equilibrio, di una disciplina, dov’è l’incontro tra il lieve edonismo ambiguo dell’intellettuale settecentesco

⁸ Sulla prosa del ’700, occorre rinviare al saggio di A. Schiaffini, *Aspetti della crisi linguistica italiana del Settecento* — oggi in *Momenti di storia della lingua italiana* (Bari, 1952) —; e per il Lanzi, all’inciso di Longhi che lo definisce ‘vero scrittore di gusto pre-manzoniano’ (nel cit. *Lettatura artistica e lett. nazionale*, pag. 13).

e il moralismo già quasi romantico. Ora, per cogliere in quelle pagine l'unità dello scrittore, può essere interessante di sottolineare i punti dove quel fare si svela (e si rammenti, come si avvertiva, che qui studioso e attitudine dell'uomo fanno tutt'uno). Così, nel *Saggio*, quando osserva: 'Le riflessioni dedotte dall'indole e dal costume di un'età e di una nazione posson giovare a spiegar meglio e ad abbellire un sistema e a dargli aspetto di filosofico; qualora però sian fondate su la storia delle arti, o sul fatto; ma senza tal base elle han ben poco peso. Congegetture più sode, son quelle che si appoggiano su la natura dello spirito umano'. Rilevava poi che 'accade alle lingue come alle acque, che dilungandosi dalla sorgente van sempre soffrendo alterazioni, sinché appressandosi al mare, tutte divengono salmastre, e in esso si perdono e si confondono', con notazioni, sempre, sagacemente pittoresche.

Quanto alla società dotta del tempo, non mancava di farne oggetto di considerazioni intonate a uno spirito di osservazione esercitata sull'uomo (lungi dai polemismi); spirito di osservazione che altri adatterà, quando vorrà, a ben più ampi temi storici; forse, nel Lanzi, la punta spontanea di umano scetticismo del credente. Ecco, altrove, contro la società erudita del tempo: 'L'Italia a' letterati si può direoggimai un paese di conquista come in altri tempi è stato a' guerrieri; ognuno vuol guadagnarla a qualche nazione; e ognuno trova fra noi degli aderenti al suo partito'; e considerava tuttavia come il secolo 'nato peripatetico, muor già moderno. Quante battaglie in quella crisi! quanto spargimento d'inchiostro e di fiele! quanti strattagemmi de' vecchioni peripatetici per iscreditare le novità che non capivano, e per la età disperavano di capir mai!'. Dei sapienti d'allora, osservava che sono sempre pronti a dire cose 'malagevoli a intendersi, nonché a credersi' e capaci di trovar Pallade 'dov'era forse un vaso di rame', e simili; e quanto al loro metodo, non mancava di avvertire che 'cento cervelli posson farne cento versioni, e se uno vi sta dentro, non sarà effetto del metodo, ma del caso, come era già dell'aruspicina', e invitava a non 'sprecare i dubbi', come fa 'la letteratura quando rifiuta il testimonio delle orecchie, e solo accetta quello degli occhi; cioè quando discrede la tradizione, e provoca alla storia ed a' documenti'. Così nel *Saggio*; ma le stesse qualità e giudizi sono da ritrovarsi in esteso nella *Storia pittorica*, dove quel modo d'indagine analitica, imparzialmente ad hominem, con gli spunti di un'osservazione

parziale ma acuta, e la costanza del sottinteso morale, si sviluppa in una gamma più larga: si tratti di spiegare il progresso e la decadenza dell'arte (e vi è, nell'epoca seconda della Scuola romana, una bella pagina indicativa di questa acuta concretezza, e finisce: 'Tuttavia resti per me sospesa la questione; e attendasene la decisione da quei che più sanno': che sapeva anche qui di malizia), specie quando vi unisce le solite annotazioni scettiche sulla natura umana (nell'epoca quinta della stessa scuola: 'Né già poca parte vi ebbono le passioni degli uomini, che in ogni rivoluzione di cose son le macchine più attive e più forti, e spesso nel migliore stato delle cose gettano i fondamenti di uno stato peggiore'), o annoti le storture della barocca teorica, per es., di un Federico Zuccaro:

Il linguaggio che tiene è pieno di concetti intellettivi e formativi, di sostanze sostanziali, di forme formali, e fino i titoli sono impastati di questa pinguedine, com'è quello...: *che la filosofia e il filosofare è disegno metaforico similitudinario*. Quest'arte è acconcia ad imporre a' semplici; ma non basta ad appagare i dotti. Essi conoscono il filosofo non dai vocaboli scolastici, schivati fuor delle scuole da miglior greci e latini come una pedanteria; ma da un andamento giusto in definire, accorto in distinguere, sagace in riferire gli effetti alle vere lor cause, adatto al fine per cui si scrive⁹.

Che era un po', concisamente, il programma delle stesse sue pagine; oppure, nel dar le basi del metodo dell'attribuzione:

Ogni pittore non si discerne solo da questo, che in uno si nota un pennello pieno, in altro un pennello secco; il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo, e chi in un altro; ma in ciò medesimo, che a tanti è comune, ciascuno ha di proprio un andamento di mano, un giro di pennello, un segnar di linee più o men curve, più o meno fresche, più o meno studiate, ch'è proprio suo: onde i veramente periti dopo assai anni di esperienza, considerata ogni cosa, conoscono e in certo modo sentono, che qui scrisse il tale o il tal altro...

Così quando delinei, coi modi formali del classicista d'origine secentesca, le fisionomie delle scuole e le gradazioni degli autori ('Anche nella Iliade, ch'è una storia de' tempi eroici, pochi sono i sommi duci, molti i buoni soldati, moltissimi i men valorosi che il poeta non nomina se non di fuga...'); o nel valutare i rischi dell'indagine a cui si era accinto ('Non è mai avvenuto alle storie che han tanti og-

⁹ Le citazioni sono fatte dalla 5^a ediz. della *Storia pittorica della Italia* (Firenze, 1834); dalla 2^a ediz. del *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia* (Firenze, 1824).

getti, di nascer perfette... chi è primo in esse di tempo, resta in fine ultimo di autorità...'). Ma soprattutto, si rammenti l'esposizione dei criteri della Prefazione della *Storia pittorica*: una delle nobili scritture della mentalità settecentesca sul punto di dar frutti in altro clima, più storicamente nutrito; un esempio di chiarezza d'idee, di correlazione intellettuale e stilistica in forte omogeneità; che va ben oltre i risultati logici del *Saggio*; e accanto al Muratori, e in contiguità ormai al Manzoni saggista, sta tra i pochi modelli pulsanti di un'intera personalità, coi suoi valori e limiti denunziati o riconoscibili (né diciamo quelli sul piano astrattamente speculativo ed estetico, che qui non interessano). Dove anche la riduzione del tono sapeva coincidere, quando ne fosse il caso, con la virtù intrinseca del metodo.

Prosa lucente e polita, tutta evidenza e sostanza espresiva, questa del Lanzi poteva tentare in pieno le sfumature della meditazione, le inflessioni di una tonalità insinuante o severa, dove a noi par di cogliere, non i vezzi o gli infantilismi puristici, appena sostenuti nei migliori dalla agghindata 'classicità', ma le cadenze dei futuri moralisti: sia l'arte già intensa e radiosamente varia del Manzoni delle prime pagine in prosa, o la severa unzione di certi passi del Tommaseo. Del purismo non vi era qui, soprattutto, la scolastica *pruderie*; ed anche quando l'intonazione medievalistica o moraleggiante parrebbe insinuare toni meno agili, si pensa a una idealizzazione del gusto letterario secentesco, spoglio del lessico di un Bartoli: con la solita sobrietà morale che appunta la parola su una trama di concisa uniformità.

Così nei tratti più scoperti, meno criticamente implicati, come quando annoti, per es., la 'luce superna' che par discendere sul San Lorenzo del Tiziano; o voglia esprimere il pathos religioso della Trasfigurazione raffaellesca; nel dire, per Raffaello morto, che gli astanti 'dividevano gli sguardi or alla giovanile spoglia e a quelle mani'; o a proposito della pittura trecentesca su vetro, che le finestre 'collocate in alto dietro gli altari prima che vi facessero tavole o pitture a fresco, tenean luogo di quadri sacri: e il popolo cristiano levando gli occhi verso esse, vi cercava le sembianze di coloro che ancor lassù nel Ciel vedere spera, e orava volto a quelle immagini'; e altri simili. Prosa di argomentazione, e si dica pure, di esposizione e di narrazione; con intrecci d'interesse interni, e riposi: si trattasse — quanto a modi di esposizione — di esprimere la pietà dei casi della vita degli artisti, come di Leandro da Ponte, la quale 'riuscì forse a com-

media, non mai a tragedia' (e si legga tutta la pagina, con quel fremito caritativo, e d'inescusazione, che la sorregge); di equilibrare meriti e insufficienze, come in un bel ritratto del Vasari; di appuntare, al margine, giudizi morali, come in una pagina su Luigi Crespi (e si noti la sapienza esperta, fantastica della similitudine finale, con quella familiare allusività 'manzoniana'):

Tali e simili particolarità che lette facean forse ravvisare questo o quell'artefice, dovean concitargli contro molte lingue, non iscoperte da lui al pubblico perché non nomina alcun vivente; ma offese tuttavia e irritate al risentimento. Quando il sarto percuote la tavola, ove sotto il panno stan celate le forbici, esse risonano, e manifestan se stesse, e in certo modo si risvegliano al solito loro uffizio di tagliar panni.

Frutto — l'insieme — di una sensibilità animata (in materia figurativa vicina alquanto, forse, a scrittori veneziani del tempo, come il citato Zanetti), calata negli stampi terminologici della Toscana del Baldinucci e del Dati, nonché della prosa stessa scientifica (vi sarà stata estranea, poi, la conoscenza di alcuni moralisti e oratori sacri francesi?); con in più, s'intende, un agguerrimento illuministico, nel punto in cui l'esempio dei polemisti e *pamphletaires* stava per tradursi nell'impegno etico del futuro ottocentesco.

Al limite di quella 'transizione', con una precisione acuta di sguardo, una forte esperienza psicologica e umana, e una intelligenza dei modelli classici degustati nella solitudine dello 'scrittoio' settecentesco (e claustrale), il Lanzi era tra i più preparati per regolare proficuamente i contrasti ideologici e mentali del tempo (il Manzoni umanista, insidiosamente cauto nell'obiettare spunti di dottrina secolare, come nella prosa, o a voler guardare al ritratto dell'uomo, nelle straordinarie pagine dei *Colloqui* col Tommaseo, non è lontano: neppure — diremmo — come immagine psicologica). Nella sua pagina, nessuna traccia restava della parte più spericolata del secolo, ma un'abitudine di temperanza, un'assidua applicazione etico culturale, che avrebbero via via potuto avvararlo all'intelligenza dell'avvenire. In quell'erudizione, vicina agli spiriti del rinnovamento prorisorgimentale, lo spunto della lettura estetica settecentesca e il tema del distacco, rispetto ai dati intellettuali o meramente artistici, della cultura romantica, lasciavano intatte, nel fondersi, le vibrazioni di una prosa sobriamente attuale. Il precedente di gusto, pertanto sembra sicuro, e istruttivo. Da porre fra i testi di un'ideale (e fors'anche reale) biblioteca primo-romantica.

Rimaneva implicita, come si può prevedere, nella sua discreta sommissione, la personalità dello scrittore: che aveva forse potuto continuare, per l'adesione settecentesca, l'atmosfera degli storiografi d'arte regionali: con la differenza che qui, il 'sogno', (a voler riprendere l'espressione dello Schlosser) oltre a essere alquanto più intenso, era fatto in presenza di una coscienza morale.

GIOVANNI TESTORI

CARLO CERESA, RITRATTISTA

SE SI SEGUE la registrazione che il Tassi (1793), dopo il capitolo dedicato al Moroni, svolge di quella che potremmo chiamare la generazione di mezzo o forse, meglio ancora, la generazione mista, ci si trova a dover fare i conti con figure che, salvo nel caso del Cavagna, pare avessero perso fin d'allora un'individua fisionomia: né, a farcela oggi recuperare, servono le scarse notizie che lo stesso Tassi, per altre biografie bergamasche preziosissimo, in proposito, ci fornisce. Avvertiva certo egli stesso l'anonima povertà di quel livello. Ma se figure dalla sua cronaca non ne sa far emergere, un tono generale (anche generico) pare, tra le righe, di poterlo cogliere; ed è quello più o meno dove erano andate a collocarsi, anonimizzandosi, quelle scarsamente note o, al tutto dimenticate figure. Impressione analoga si riceve del resto studiandone direttamente, per quel che si può, le opere. E parrebbe strano che tutto sia andato a risolversi in quella anonimia, perché il Cavagna (numero uno, per cronologia e per forza, del gruppo) che, alla morte del Moroni era appena ventiduenne, aveva pur saputo tornare da Venezia senza recare troppe spinte deviazionistiche (il Tassi riferisce che proprio al ritorno da quel viaggio, era andato ad apprendere dal Moroni 'l'impasto dei colori') e aveva dimostrato, almeno fino attorno al '91, di saper tenere su un rapporto di realtà, quasi da compagno del Caravaggio: lo Stendardo che egli eseguì appunto in quell'anno per la Confraternita della Chiesa di S. Rocco è, date alla mano, stupefacente, e continua, anche più popolarmente, la trasformazione moroniana dell'iconografia religiosa in iconografia mondana¹.

¹ La ritrattistica del Cavagna che interessa questo gusto è tutta anteriore alla fine del secolo: quella più conosciuta che gli valse tra l'altro, lo scambio con il Greco, d'intonazione bassanesca, è invece tutta po-

Per restare un momento col Cavagna è probabile che la deviazione si sia iniziata col sovvenire di quanto egli aveva potuto vedere a Venezia, allorché (1592) fu chiamato a restaurare 'li quattro quadri' di F. Bassano che, nel trasporto dalle Venezie a Bergamo, erano rimasti danneggiati. Deviazione protrattasi fino a generare l'ambiguità necessaria a determinare, non molto più tardi dell'altro ieri, il sufficientemente divertente bisticcio del Cavagna-Greco. Lo stesso Tassi infatti si sente in dovere di avvisarci che, ad esempio, il gruppo di ritratti della famiglia Furietti, dipinti in casa degli Albani, erano sul 'gusto bassanesco', lui che poco prima aveva riferito di opere del Cavagna alla 'maniera del veronese' e, indicato nel mezzo, giustamente, una mistione coi cremonesi, di cui è precisa parola ('il signor Gervasio e il signor Malossini') in una lettera (1595) che del Cavagna il Tassi riproduce. Cultura sempre più mista, dunque, fino a diventare, nonché mista, anonima. Su raccordi simili variano in quel tempo, più o meno, tutti gli altri: il Grifoni, il Ronzelli², lo Zucco³, il Salmeggia⁴ che sono, dopo il Cavagna, le persone meglio identificabili: l'Anselmi, il Gozzi, l'Assonica, il Cesareo, che sono le meno identificabili, quan-

steriore. Del primo gruppo, tanto più convincente, fanno parte le seguenti opere: 'Ritratto di dama', Bergamo, Racc. Roncalli; 'Ritratto di Sofonisba Martinoni degli Ambiveri' e quello di 'Don Ferrante degli Ambiveri', già Suardo Scotti, Bergamo; 'Ritratto di Gentiluomo' — ovale —, Bergamo, Coll. Piazzini Albani; 'Ritratto di giovinetta' — ovale —, Bergamo, Coll. Piazzini Albani; 'Ritratto di signora con libro nella mano', Bergamo, Acc. Carrara n. 22; 'Ritratto di vecchio', Bergamo, Acc. Carrara n. 733; 'Ritratto di Prelato', già a Bergamo, ora in raccolta privata milanese. Il punto di passaggio da un tempo all'altro può essere colto assai bene, oltre che nei ritratti inseriti dentro le pale coeve, nel 'Ritratto di gentiluomo' (firmato) della mia raccolta e nella bella 'Testa di vecchio' della Racc. Scotti, Bergamo. Al Cavagna, nel tempo del suo maggior accostamento al Moroni, va inoltre restituito il 'Vecchio' n. 596, della Carrara, comunemente ritenuto come altri, originale del Moroni.

² Sulla ritrattistica di Pietro Ronzelli e di Gerolamo Grifoni, nulla si sa di preciso, ma ritratti e proprio nella direzione di cui qui si parla, sono nelle due pale firmate (quella del Ronzelli anche datata 1590) che si conservano alla Carrara. Da essi si dovrebbe partire per rintracciare in qualche modo le due molto modeste personalità. A proposito del Ronzelli qualcosa si potrà dedurre anche dalle pale della Chiesa del Carmine ('Natività della Vergine') e della Chiesa di Santa Grata ('Invenzione della Croce').

³ Dello Zucco, non scomparso totalmente dai cataloghi, solo perché il suo 'Ritratto di gentildonna', firmato e datato: 'Franciscus Zuccus F. MDCIVI', era sceso dalla Carrara alla Mostra Fiorentina dell'undici, ricordo, sempre alla Carrara, il 'Ritratto' n. 1082, attribuito dubitati-

tunque, qua e là, nelle chiese e case bergamasche, siano ancora reperibili. Parrebbe, si ripete, strano, perché un inizio come quello del Cavagna, sembrava potesse far da punto e avanti, in quel tentativo di volgere verso un concreto plebeo (che non riapparirà se non più di cento anni dopo, col grandissimo Ceruti) il concreto borghese del Moroni: ma lo spostamento, che in apparenza può parer interruzione, servì in realtà a raccordare col Moroni le due figure che stanno prima e insieme alla scoperta umanamente nuova di Giacomo, e cioè il Ceresa (prima) e il Ghislandi (insieme). Ché proprio in quello spostamento che risulta tanto povero, anzi quasi privo di accenti poetici, prende avvio un interesse che diventerà nella cultura figurativa bergamasca del '700, elemento di primo peso: cioè il costume. E se anche quella cultura di quell'elemento non saprà offrirci il correlativo morale e figurale, ma appena la caduta designazione indumentaria, esso resta un punto all'attivo, senza il quale non si saprebbe spiegare la libera potenza con cui il Ghislandi e il Ceruti inizieranno, l'uno l'indagine obbiettiva e spietata di una classe, l'altro la sconosciuta, demica epopea dell'altra. In questo senso (e cioè del costume) è molto probante il fatto

vamente a Paolo Lolmo, che è invece un copista variato secondo la tradizione che a Bergamo aveva avuto il suo più sorprendente rappresentante nel Gavasio; e i quattro 'Ritrattini' della famiglia Guerini, assegnati a Scuola mantovana ma che stanno invece a testimoniare i rapporti dallo Zucco personalmente istituiti con Cremona, come è detto nel testo. È ancora dello Zucco il discreto 'Ritratto di gentiluomo' della Racc. Daina De Valsecchi di Bergamo, dove porta la generica attribuzione a 'Scuola del Moroni'.

⁴ Del forse troppo bistrattato Salmeggia, che pure quandoque è discreto pittore, oltre che copista variato di Lotto, Cariani, Licinio, Moretto, Moroni, e non so chi, segnalo un gruppetto di ritratti, intorno ai quali varrà la pena di intensificare le ricerche nelle case, sempre così ricche di sorprese, della bergamasca, oltre s'intende al 'Gentiluomo' dei conti Moroni, conosciuto se non altro per essere stato esposto alla suddetta Mostra Fiorentina, opera che cade però dopo il '600: 'Ritratto di gentildonna', Bergamo, Conte Daina De Valsecchi; 'Ritratto di gentiluomo', Bergamo, Coll. Sala; 'Ritratto di gentiluomo', ibid.; 'Testa di vecchio', Bergamo, Coll. Bonomi; 'Testa di giovane', Bergamo, già raccolta privata; 'Testa di dama', Bergamo, Carrara n. 8; 'Testa di dama', Bergamo, Carrara n. 10; 'Ritratto di Prelato' (già attr. al Moroni), Milano, prop. Fabri. Tuttavia le sorprese più sottili, il Salmeggia potrà riservarle a chi, dentro le sue pale spesso melense, vorrà scerpere i paesaggi, i paesi, gli interni di paesi, i casolari: la vena rustica discendente alla lunga (e diluita) dal Bergognone, pure nella materia sfilacciata, offrirà qualche nuova emozione, sulla quale non è improbabile abbia posto gli occhi il Ceruti, silente costruttore di paesi e casolari negli sfondi di 'Padernello'.

che per Bergamo, il punto più attivo di riferimento sia stato in quel tempo, Cremona, la quale, oltre ad essere con Brescia il terzo grande centro della realtà figurale lombarda, dimostrava di ugualmente interessarsi alle faccende del costume, seppure con esiti assai più individuati: a Cremona infatti era stato probabilmente Girolamo Grifoni, seguendo il fratello Giambattista scesovi come aiuto del Cavagna (1595) e a Cremona fu certamente lo Zucco e nientemeno che alla scuola, dice il Tassi 'celebratissima', del Campi. È proprio a proposito dello Zucco, fra tutti il più 'sartore', che il Tassi ci dà in parole la descrizione di quello spostamento di interessi dalla realtà complessa della persona, che era stato il nucleo del Moroni, al modo di atteggiarsi e socialmente presentarsi della medesima persona: 'Era suo costume farli (*i ritratti*) d'una maniera molto diligente e finita, nel gusto di Paolo Veronese, con veli sottilissimi, con collari e lattuche, con abiti trinciati, di merlature e di ricami adornii, con penacchi, collane, manigli ed altri gustosi ornamenti, secondo l'uso di quei tempi: il tutto poi con diligenza grandissima a perfezione condotto'. Dove il riferimento a Paolo va presumibilmente attribuito a una certa preminenza che nel mondo del Veronese tiene la veste (non ancora tuttavia costume, ché sempre essa si estende verso una 'trascolorazione'), mentre che 'l'uso di quei tempi' va attribuito all'osservanza strettissima di riporto che del costume il pittore si preoccupava, nei suoi ritratti, di fare. Che è proprio quanto le sue e altrui, coeve, opere dimostrano.

Tuttavia la mistione della cultura bergamasca, salvo l'episodio del bassanismo del Cavagna, non si realizza in pronuncia propria se non con l'intervento del Ceresa, con quell'innesto cioè che egli opererà scendendo a Milano (1629) e frequentando quella cultura di maniera carica di enormità e di tragedie.

Che a spingere il giovane bergamasco a Milano, presso Daniele Crespi, sia stata la mancanza, in loco, di qualche 'maestro di grido' non si stenta a crederlo, data la constatata, anonima mediocrità dei pittori nei cui studi egli, in loco, avrebbe potuto essere ospitato. Di questo alunnato, il Tassi fa esplicito riferimento, così esplicito da poterne facilmente dedurre, come fece subito il Locatelli (1869), l'anno, il '29 e l'occasione, il ciclo di Garegnano. È infatti escluso che l'occasione possa essere stata Pavia, anche se la notizia del Tassi accenna a 'molte miglia dalla città', perché nel '30 il Ceresa, firmando la pala per la Parrocchiale di Pianca,

dimostra d'esser già tornato al suo paese: ritorno forse precipitato a causa del nuovo, sciagurato diffondersi della peste.

Il tentativo da giudice di pace che proprio a Garegnano, Daniele cerca di condurre a compimento, e cioè quello di riportare in accordo con la realtà, patteggiando e impastandosi anche con la prosa (e magari avrebbe voluto anche con la cronaca) la maniera, era certo quanto di meno dissonante, una volta sceso dal paese (S. Giovanni Bianco) il Ceresa potesse, a Milano, trovare. È probabile che Daniele non sospettasse allora che quella medesima maniera dovesse ancora offrire il suo più tragico oltranzista (il Cairo comincia infatti proprio in quegli anni), ma il sospetto della irrealizzabilità del suo tentativo dové assalirlo (e svilirlo), subito l'anno dopo, se, ripetendo e variando lo svolgimento delle 'Storie Certosine', alla Certosa di Pavia, dimostrò palesemente che i tempi non erano maturi per l'accordo e che in ogni caso, la sua natura s'era proprio realizzata ed esaurita in quell'ambiguità stendhaliana tra mondo clericale e mondo laico: che è il tono particolare e provocante del ciclo di Garegnano.

Ciò che di meno dissonante, s'è detto: non certo, ciò che di più consonante. Un temperamento come quello del Ceresa, uscito da una razza nata per il ritratto reale, e personalmente dotato, in quella categoria, del genio del costume, non poteva non accorgersi che i termini su cui Daniele andava tentando l'accordo, erano troppo antitetici: e che se mai, messe come si erano le cose, la soluzione sarebbe venuta non da una sovrapposizione forzosa di iconografia clericale e di iconografia laica, ma dalla prosecuzione separata delle due iconografie, una delle quali si sarebbe esaurita in uno con la medesima crisi manieristica, l'altra invece si sarebbe vieppiù evidenziata con la pressione costante della realtà quotidiana. Ciò è proprio quanto il Ceresa dimostrò di pensare e di fare, scindendo chiaramente e subito il mondo delle sue pale religiose (dove la qualità, spesso assai alta, più che il numero, rilevantissimo — una sessantina — non permette di pensare a un semplice disbrigo di commissione) da quello della sua ritrattistica. Non stupisce quindi constatare che, ammirate le formidabili 'tranches' di psicologia in crisi, di cui sotto i suoi occhi e qua e là (forse nella volta) sotto le sue stesse mani, venivano riempiendosi le pareti di Garegnano, egli, differenziando i momenti dei suoi interessi, volgesse poi anche altrove l'attenzione e cioè: per il tema liturgico, alle catastrofi innografiche del Cerano (di cui nelle sue pale è sempre qualche personale translato) e per l'altro a

chi, come il coetaneo Nuvoloni, si mostrava più disposto a un pacifico incontro mondano. Questo è tanto vero che il 'Ritrattino di ragazza' che alla Carrara porta il n. 737, potrebbe, salvo la qualità della materia più sostanziosa dirsi di Carlo Francesco: mentre è del Ceresa e forse, a tutt'oggi, il primo suo. Precedente, è probabile, anche ai due ollerenti, non meno milanesi, che egli introduisse nella pala eseguita per la Parrocchiale del paese, intorno al '30, al ritorno cioè da Milano.

Oltre a questo e almeno sullo stesso piano d'importanza è d'aggiungere che a Milano (benché in proposito, salvo le chiarificazioni portate sulla relazione Nuvoloni-Murillo dal Baroni nel 1946, regna ancora il più fitto mistero) il Ceresa ebbe occasione di affiatarsi con la cultura spagnola. Di spagnolismi è sospetta, si sa, tutta la produzione matura di Daniele: ma in quale modo poi, questo si sarà verificato? Le preferenze del Crespi risultano, in proposito, anche dall'elenco dei libri trovati nel suo studio, dopo la morte, dov'è una copia della 'Vètta del Piccaro Gusmano': spia curiosa che legittima altri e più intensi rapporti. Ma il problema delle date una volta introdotti nella relazione, può riservare qualche grossa sorpresa: come già per il rapporto Nuvoloni-Murillo. Forse meno sorprese ci sarebbero riservate se come qui appena si accenna, si volesse tentare il rapporto pure tanto invitante appunto tra il Ceresa e lo Zurbaran (e forse anche il Cotà). Allo stadio attuale degli studi, di positivo resta solo la vicenda storica: che non è poco perché in essa tutto può essere logicamente avvenuto. E si sa come basti poco ad un'intelligenza fervida e aperta per capire ed assumere (ma, che io sappia, non si è mai con sufficienza presa in considerazione quanto, nella relazione Milano-Spagna, potrebbe essere derivato dal milanese Maino, emigrato, giovanissimo — ma quando? —, appunto in Spagna). Anche questo, dunque, della Spagna portata da Milano nella valle natia e così subito, per congenialità, recuperata alla semplicità della propria tradizione (lo Zurbaran punta moltissimo, come si sa, sul peso, seppur traslato, del costume, e nello Zurbaran è pure, come disse il Longhi — 1938 — una missione personalissima tra maniera e realtà), non è poco merito se tanto accrebbe quella cultura: il Baschenis, ad esempio, dové tenerne un grande conto.

Che cosa, dunque, una volta tornato al paese e rapportatosi con quelle esperienze, dà a intendere di pensare il Ceresa quanto al ritratto? E come ricupera poi il gusto costu-

mistico, in cui s'era, ragazzo, avviato alla pittura, e adesso riprendeva a lavorare? Dà a intendere, che il costume non è un fatto di semplice indumentaria, ma una segnalazione esterna di una natura interna: questo per la persona singola: e una segnalazione esterna della complessa vicenda interna storico-sociale: questo per le classi. Ché, ogni mutamento (che per la persona singola sarà di età e condizione) incide su quella scelta, la sposta di conserva con lo spostarsi di quei mutamenti (che per le classi saranno di potenza o meno, di relazioni con altre classi, con classi di altri paesi, ecc.). Dà dunque ad intendere che il modo di presentarsi (visivamente: vestirsi), d'una persona è in relazione continua, anzi determinato (per accordo o per polemica) col modo di presentarsi (vestirsi) della sua classe, e di quante la circondano: e inoltre che, sotto a questa relazione, s'intesse la rete fitta di relazioni segrete private e collettive che siano. E questo, egli pare dire, che altro è se non l'ambiente? Il suo ritratto sarà appunto il ritratto d'ambiente. E del rapporto persona-società, la valenza figurativa sarà appunto il costume.

Dal che derivano le cariche nuove che esso viene ad assumere nei confronti della povertà sartoriale cui la generazione di mezzo l'aveva ridotto (ma era pure un primo, necessario avvio): dal che anche, la sua nuova vitalità esprime. E se la figura, prima, non era che il portante, il manichino, la pupattola di ciò che il pittore si limitava a osservare e a descrivere ('lattuche', 'trinciati', 'collane', 'maniglie') ora sarà su di essa che andrà a ricadere quella medesima osservazione costumistica, ché il pittore sta cogliendo proprio il rapporto che mobilmente intercorre tra persona e costume e, dietro quel rapporto, tutte le ragioni, che, di volta in volta lo determinano. Rapporto che non è, mai, tanto semplice: ma che è sempre, a evidenza, possibile.

Si capisce che fermandosi qui, il Ceresa avrebbe colto una verità assai più d'ordine psicologico, che poetico: e cioè una specie di psicologia del costume (il doppiarsi del Moroni sulla cultura mista della generazione di mezzo, con i benefici influssi milanesi). Com'è allora che, senza per altro mai tradire quel rapporto, anzi completandolo, si legge nelle sue figure una carica che è anche di affetti? Com'è che vi si stende attorno la cara luce valliva? Com'è che vi si legge, senza che sia mai esplicitamente disegnato, il paese dove le persone trascorsero la loro esistenza?

È che attorno e intorno a quel primo rapporto, che chiameremo ambientivo, e alla sua valenza, che abbiamo visto

essere il costume, egli coglie e figuralmente realizza due altri rapporti: uno, che vorrei dire meteorologico: l'altro, che può chiamarsi geografico. Per fare questo gli occorre un impasto (il Ceresa, come tutti i lombardi, pensa che la materia e non il disegno, la forza vitale che è contenuta in essa, e non l'ideogramma mentale che è contenuto in quello, sia il lievito primo dell'espressione, da cui dovrà organarsi ogni altra possibilità) che sappia contenere quella rete, quel sovrapporsi di reti, quella relazione, quell'infittirsi di relazioni (e cioè quella luce, quel suo piovere e circondare: e cioè quella geografia, quel suo mutare dietro le spalle della persona che se la trascina con sé come caro retaggio).

Il modello viene dunque davanti al pittore: umile egli, lascia che attorno si levi quella rete segreta e si sviluppi, lascia che il suo studio si trasformi in ciò che il ritraendo trascina con sé del suo paese e della sua casa. Egli non partirà dalla designazione lineare e anatomica del ritraendo, ma da un quantum di materia che sappia contenere, in grazia delle sollecitazioni cui la mano la sottopone, un primo nucleo di quelle relazioni: da cui si svilupperà poi, poco a poco, quella rete, quella valenza, quella figura. Egli non cercherà, magari anche solo indagando, di sovrapporsi al modello. Può darsi così che, psicologicamente, il suo ritratto risulti ingenuo. Certo non dimostra mai scavo, mai potenza assalente, mai violazione di ciò che appare per cercare ciò che si crede e si pensa (o interessa) che, sotto, vi sia. Anzi: dimostra accettazione tranquilla di tutto: di tutti. Della donna che è più madre che gentildonna /tavola 3/ come del quasi-Don Rodrigo /tavola 7/ che tante setaiole, al tornar dalle filande, deve avere, sulla sera, volenti o nolenti, condotte nei campi. La sua osservazione si limita a rintracciare il bandolo dei rapporti che ogni vivente ha allacciato e allaccia nella sua vita; questi, dilatandosi, prendendo forma, gli si mostreranno per quello che sono: la vita medesima del ritraendo (singolarmente) e della società (coralmente). E perché fare drammi? Come aveva visto bene il Locatelli non gli erano tornati troppo graditi, fin dal tempo milanese, i 'modi forti e rumorosi'. Una premanzoniana umiltà: una premanzoniana prudenza lo distingue ed isola, framezzo la ritrattistica esornativa o caricata di drammi, del tempo: un rispetto amoroso per ciò che si è e per dove si è, per ciò che si diventa e per dove si diventa. Da questa accettazione che è sua né più né meno che dei suoi personaggi (dunque d'un ambiente, d'una società) nasce quella monumentalità urbana che gli è

così particolare: non ingrandimento parenetico, ma espansione libera della persona nel proprio ambiente, dinanzi o chi, come lui, pare vocato a tramandarne, tremante fotografa di borgo, l'effige. Ora, per chi gli ha commesso il ritratto, moglie e madre: domani, pei nipoti, nonna: ava più tardi, per l'intera posterità *tavola 3/*.

*

A chiusura della nota, prima e, nella totale mancanza di bibliografia a proposito del Ceresa, certo incompleta, stendo un catalogo dei ritratti, nella successione per me più verosimile, più sicura.

Nel terzo decennio, e cioè dopo il ritratto n. 737, della Carrara, citato nel testo, devono essere collocati: il 'Giovanetto col cappello nero' dei Musei Civici Milanesi, segnato 'Aetatis sue 10' e datato 1633; i due tondi di Casa Roncalli *tavola 1/*, i più crespiani tra quanti finora del Ceresa si conoscano, nei quali, se veramente i rappresentati sono padre e figlio, l'esecuzione che vorrebbe antecedente quello a questo, dimostrerebbe il progressivo infoltirsi cui il Ceresa sottopone, in quel tempo, la sua materia (vedi anche le pale coeve); il ritratto di 'Dama con il collare di pizzo' — Novate, Coll. Testori — sul quale, per ciò che riguarda il costume, il Locatelli Milesi ha curiosamente investigato ('Bergomum', ottobre 1942). Tra questo ritratto e il '42 (come ha giustamente dedotto il Caversazzi — 1927 —) cade la bellissima 'Laura Zignoni Boselli' della Racc. Rattini di Bergamo e, sempre della medesima raccolta, quantunque malridotto, il 'Franco Zignoni'.

Si devono invece collocare nel quarto decennio i due capolavori della Racc. Sala di Bergamo: 'La dama col fazzoletto bianco' *tavola 3/* e la 'Bambina con la rosa' *tavola 2/*. (Gioverà dire che del primo una variante, s'intende fisionomica, era fino a qualche tempo fa presso gli eredi Venanzio, di Bergamo); la 'Giovine', segnata: 'Aetatis suaee XXII', della Racc. Piazzini-Albani di Bergamo *tavola 4/* bello, deciso e imminente come un Degas del '60; i due ovati di 'Giovanetti' — Bergamo, Racc. Sala —; 'La vecchia signora seduta' — datata 1650 — della Coll. Pesenti di Bergamo *tavola 5/*, il 'Gentiluomo coi guanti' della medesima raccolta *tavola 6/*, e il 'Gentiluomo con archibugio' dei Conti Moroni.

Del 1653 è il 'Ritratto del conte Galeazzo II Secco Suardo' — Lurano, Racc. Secco Suardo —, dove, nella mela appoggiata sull'angolo del tavolo, si possono leggere bene le re-

lazioni intercorse tra il Ceresa e il Baschenis, di cui è accenno nello scritto. Non le sole: ché, qua e là, esse si leggono dovunque. Per i debiti del Ceresa verso il Baschenis, segnalo la cura, propria di un pittor di nature morte, che egli porta ad alcuni particolari di costume, certi rapporti tra neri grigi e rossi, certi fondi polverosi e certi inserti, veramente sul gusto del Baschenis, come la rosa della 'Bambina' Sala, oltre che, più avanti, l'impaginazione medesima, quando cioè attorno al ritratto la tenda si alza come un sipario. Per quelli del Baschenis verso il Ceresa, segnalo la densità di certa sua materia (ed è allora che il Baschenis diventa commovente) oltre che la specifica sua attività di ritrattistica, ancora da ritrovare, se il Tassi poté esplicitamente scrivere che 'fece pure qualche quadro di figura', a tutt'oggi limitata ai due 'Ritratti con natura morta' Agliardi, e al 'Bambino con la canestra di biscotti' della Racc. Guido Suardi di Roma. Del '57 è il 'Benedetto de Sonzonii' — Novate, Coll. Testori —. Di una data assai prossima il bellissimo 'Gentiluomo' (il quasi-Don Rodrigo del testo) della Racc. Camozzi /tavola 7/ dove portava l'attribuzione all'enigmatico G. B. Viola, ma che il Longhi ha giustamente restituito al Ceresa e inoltre il 'Vecchio dalla giubba a righe' (forse un Suardo) sempre della mia raccolta, dove è una chiara reviviscenza moroniana.

Sulla fine del quinto decennio si devono poi collocare: la stupenda 'Dama col ventaglio' — Bergamo, Racc. privata —; la coppia di ritratti dei 'Coniugi De Regibus' — Bergamo, Coll. Scotti —, collocazione consigliata dal rapporto con il 'Gentiluomo dalle calze rosa' — Bergamo, Coll. privata —, segnato: 'Aetatis suae XXVII' e datato 1660, mentre il 'Gentiluomo in bruno' della Coll. Polli di Milano, sarà anteriore di appena qualche anno. Del '62 è il probabile ritratto di 'F. Boselli', dei Rattini. All'incirca da quella data inizia l'ultimo gruppo del quale qui si segnalano: il 'Frate Francescano' della Carrara; il 'Gentiluomo con spada' — Bergamo, Racc. Biressi —; i numeri 24 ('Iacopo Tiraboschi') e 1141, della Carrara; 'La vecchia signora' — Bergamo, Coll. Piazzini Albani —; l'analogia 'Signora' che era già presso gli eredi Venanzio, due cose che, col 'Canonico' che alla Carrara porta l'insostenibile attribuzione al Ghislardi, servono a chiarire il lascito del Ceresa al Ghislardi, la cui educazione, nella povertà degli studi che la circondano, è stata fin qui archiviata col viaggio veneto citato dal Tassi, mentre è da rivedere proprio in rapporto a questo lascito, a chiarire cioè la continuità di una tradizione.

FOIRELLA SRICCHIA

GIOVANNI MARTINELLI

NEPPURE ad artisti di giro provinciale accade tanto spesso di restare non solo senza biografo, ma senza la minima menzione da parte dei raccoglitori di notabilità locali. Più sorprendente perciò che una sorte simile sia toccata ad un pittore di quell'ambiente artistico che ebbe nell'informatissimo Baldinucci l'amico di tutti i giorni e il commentatore ufficiale. Parlo di Giovanni Martinelli, nato non si sa dove e non si sa quando, il più trascurato fra i poco noti pittori fiorentini della prima metà del' 600: mentre alcune sue opere ancora superstite mostrano che l'ultimo posto nelle memorie non rispecchia punto la graduatoria di merito.

Ignorato dal Baldinucci, ne troviamo il nome con parole di consenso soltanto in qualche guida settecentesca (Richa, Bencivenni-Pelli, Zacchirolì), legato ad opere il più delle volte perdute. Così al Lanzi, che gli dedicò nella 'Storia pittorica' poche righe elogiative, per mancanza di notizie non restava che dire: 'Certi altri paiono da ridurre a questi tempi, de quali, qualunque siane la cagione, gli istorici fecero meno stima forse che non doveano. Tal è Giovanni Martinelli, di cui è insigne opera a' Conventuali di Pescia il Miracolo di S. Antonio rammentato da noi poc'anzi. In Firenze il suo Convito di Baldassare nel Museo R. e l'Angiol Custode a S. Lucia de' Bardi son pitture di conto ma inferiori alla pesciatina'. Non molto di più ne sa il Marangoni quando, in un articolo dedicato alla Galleria Corsini di Firenze ('Dedalo' 1920) gli occorre di ricordarne la 'Bellezza' che vi è ancor oggi, deducendone genericamente che l'artista fosse un 'prodotto dell'innesto Furini-Lorenzo Lippi'.

L'impegno di legare ad un tempo sia pure approssimativo quel poco che rimane del Martinelli, potrebbe contare dunque sulla sola lettura delle opere (e si vedrà come fosse facile tirare somme sbagliate) se non intervenissero a fissare un punto fermo due notizie preziose, la data 1634 consegnataci dal preciso Tolomei nella sua 'Guida di Pistoia' (1821) per cinque lunette nel Chiostro della SS. Annunziata di Pistoia e il trovare il Martinelli ad immatricolarsi all'Accademia fiorentina del Disegno nel 1635; il che dà agli affreschi citati un probabile sapore di primizia.

In essi /tavola 8/ l'antica vena narrativa toscana che, ben viva fino dai tempi del Chiostrino dei Voti e dello Scalzo,

si era raccolta e regolarizzata, verso l'ultimo quarto del '500, in semplicissimi schemi popolareggianti e devoti nell'opera di Santi di Tito e del Poccetti (per citare i due 'narratori' per eccellenza), si muove sicura tra le navate della chiesa e sul sagrato, in ampiezza di spazio scandito dalle architetture, accertato in profondità dal letto trasverso del Santo morente, dalle radure d'ombra raccoltesi al riparo di un muro o di un pilastro. E la vena popolare del racconto, così convincente nella semplice verità di ogni gesto, si traduce in osservazioni marginali di una puntualità quasi caricaturale: lo sciancato in carretta e l'altro che si trascina sulle mani, il cavaliere pieno di sussiego accanto all'accattone con il cappello calato sugli occhi. Ma più stupiscono le tinte tenere, avvolte d'aria, sensibili a continui trapassi di luce, quali nessun altro toscano allora era capace di rendere in affresco. Volti biondi come capelli non conoscono il segno duro del disegno preparatorio; bianchi in luce, grigi delicati e trasparenti, verdini freschi di un velo o di una veste, anche il nero delle tonache vive, ora schiarendo ed ora incupendo, in una intelligente osservazione di luce all'aperto.

Niente insomma in queste pitture tiene dell'illustrazione fiorita e coloratissima che per i chiostri e i palazzi di Firenze andavano conducendo dal '20 in qua Matteo Rosselli e la sua folta schiera, aprendo i facili schemi della novella 'controriformistica' a lussuose storie di mitiche regine e di trionfali imprese nella pompa di un inverosimile guardaroba teatrale: lezione vulgata di quella più intensa alchimia di educazione accademica e di naturalezza che dal suo ritorno da Roma, verso il 1613, andava stilando, con pronti riflessi nella cerchia dei più noti Allori, Bilivert, Rosselli, una curiosa figura di pittore letterato, Sigismondo Coccapani. Sicché, non ci fosse quella data 1634, in vista di un innesto di meditate accezioni caravaggesche direttamente sui modi della novella popolare alla Poccetti, sarebbe stato facile anticipare le quattro lunette del Martinelli (tante ne sono rimaste per i danni arrecati al chiostro da un bombardamento) entro i limiti del secondo decennio, come il punto d'incontro più immediato dei portati naturalistici del Manfredi e dei Gentileschi con le quiete e accademiche aspirazioni di verosimiglianza che erano già della tradizione toscana. Ma risultando la cultura locale sempre determinante in un ambiente chiuso e provinciale come era ormai quello fiorentino, resta un atto di semplicità intelligente che, ancora nel 1634, il Martinelli nell'applicare la nuova lezione di verità ottica,

si rifacesse direttamente alla quotidiana se pur empirica naturalezza degli schemi di un Santi di Tito, estraniandosi dai più fioriti ed ornati modi fiorentini dei suoi anni. Una strada che con diverso piglio inventivo aveva tenuto a Firenze anche Giovanni da San Giovanni.

Così anche il 'Miracolo della Mula' in San Francesco di Pescia /tavola 9/ gravemente offuscato specie al centro, ma ancora giustificante l'annotazione elogiativa del Lanzi, è appoggiato ad una composizione più arcaica, cioè all'analogia tela del Cigoli in San Francesco di Cortona; ma l'opera permette, proprio in questa generica somiglianza, di cogliere il valore particolare delle differenze, rifugiatosi tutto nella precisa scansione in luce.

Trovavamo il Cigoli nel '97 intento ai suoi problemi di stessa cromatica alla veneziana appoggiati ad uno schema compositivo schiettamente controriformato. Dal Cigoli al Martinelli sono passati decenni, quasi quattro; la composizione è rimasta la stessa, solo più scorrevole nella distribuzione dei gruppi. Ma che aria chiara, filtrata sulla piazza, che circolazione di luce! I bianchi delle cotte vi sbocciano in una freschezza facile ad appannarsi nelle pieghe raccolte; tutto vi è lucido, determinato in verità di luce e di ombra, dalla donna in primo piano all'affollarsi di teste della processione, dove la luce sorprende una fetta di viso, il profilo di un orecchio, un pezzo di collo, ai ragazzi arrampicati sul cornicione. Come negli affreschi di Pistoia l'osservazione si appunta più acuta su certe facce popolane e grinze, la vecchia dietro il cavaliere e l'uomo che le si rivolge; ancora spie di interessi naturalistici più diretti di quelli che ebbero gli altri fiorentini. E non è da escludere, poiché il quadro già rammentato del Cigoli gli fu certamente presente, che il Martinelli, in un probabile viaggio a Cortona, abbia guardato con qualche attenzione anche le opere che vi aveva lasciato al principio del secondo decennio Andrea Commodo, cigolesco informato di fatti caravaggeschi e con il Cigoli a Roma per alcuni anni, raggiungendo risultati quasi spagnoli di verità grave ed austera.

In questo ordine di fatti e di considerazioni trova il suo posto quella 'Samaritana al pozzo' /tavola 10/ della Arcipretura di Terranova Bracciolini, che nella 'Mostra d'Arte Sacra della Diocesi di Arezzo' (1950) portava il nome di Lorenzo Lippi, pittore singolarmente vicino al Martinelli per genuinità di mezzi pittorici e per una probabile effettiva comunicazione, ma più legato ad un'ora strettamente fio-

rentina,' dove i fatti salienti dell'ultimo mezzo secolo si trovano tutti meditatamente riflessi. È certo che ove non bastasse la quattrocentesca semplicità del pensiero compositivo e l'evidenza del confronto della Samaritana con la donna chinata, a sinistra, nel 'Miracolo della Mula', la realizzazione lucidissima della testa della donna, il rosso vivo, scattante per incidenza di luce della veste, il giallo scalato in 'valori' della sopravveste, sempre più intenso nelle pieghe in cui la raccoglie la mano, come un prezioso grembiule da cucina, ci convincono che per questi risultati nel giro dei fiorentini solo il nome del Martinelli può essere pronunciato, come quello del solo che avesse confidenza con la sottile poetica della luce.

Dobbiamo essere non lontano dal tempo delle lunette di Pistoia. Sappiamo ancora sicuramente del Martinelli, perché risulta dai registri dell'Accademia del Disegno di Firenze (Entrata e Uscita filza 105 foglio 8) che vi fu immatricolato nel 1635. Ma la collocazione delle opere fin qui rintracciate, la loro stessa rarità, insieme alla nessuna memoria che ne tenne il Baldinucci, ci fa supporre che la sorte non gli fosse troppo favorevole e lo tenesse impegnato il più del suo tempo in povere commissioni di provincia.

Segni di più frequenti contatti con l'ambiente fiorentino di quegli anni sono riscontrabili nel 'Convito di Baldassarre' /tavola 11/, il quadro citato dal Lanzi poco dopo il suo passaggio da un privato alla Galleria granducale (si veda la guida del Bencivenni Pelli che lo accosta agli affreschi perduti della distrutta chiesa di Santa Cecilia, datati 1643) e in Galleria fino al generale sfollamento degli ultimi anni del secolo scorso, quando passò ai Depositi dove si trova tutt'ora.

Qualche riflesso del Furini vi è evidente; anfore celliane offrenti in primo piano alla luce il lustro delle superfici cesellate; veli che scendono dalle spalle chiudendole in un giro prezioso, profili perduti, i motivi del Furini fino alle commissioni Salviati, cioè non dopo il '40. Il Martinelli ne accoglie le inflessioni eleganti, ma le ferma in una meditazione luministica rimasta sempre estranea alle intenzioni del Furini ed ora capace di cristallina trasparenza nel costruire tutta la scena in una corrente sola di luce radente. Nonostante l'offuscamento delle parti laterali ne esce in gioco sottile di 'valori' il finissimo brano centrale del ragazzetto chino ad ascoltare nel fondo, la frusciante freschezza dei bianchi, il taglio della luce sui piatti posati sulla tavola.



- Carlo Ceresa: 'Ritratto di giovane'

Bergamo, Conte G. Ronclali



2 - Carlo Ceresa: 'Bambina con la rosa'

Bergamo, coll. Sala



Carlo Ceresa: "Ritratto di dama col fazzoletto bianco"

Bergamo, coll. Sala



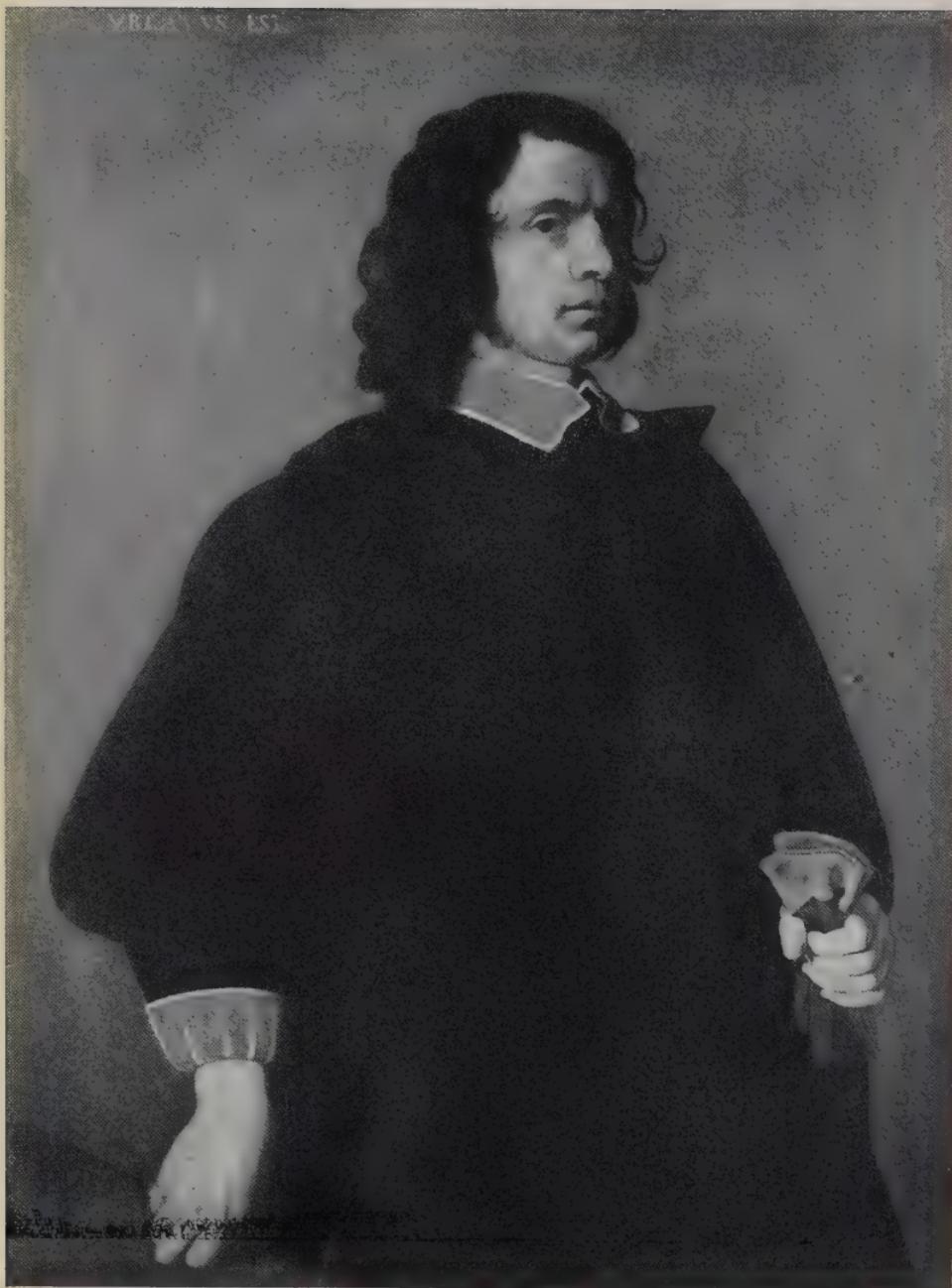
4 - Carlo Ceresa: 'Ritratto di giovanetta'

Bergamo, coll. Piazzini Albani



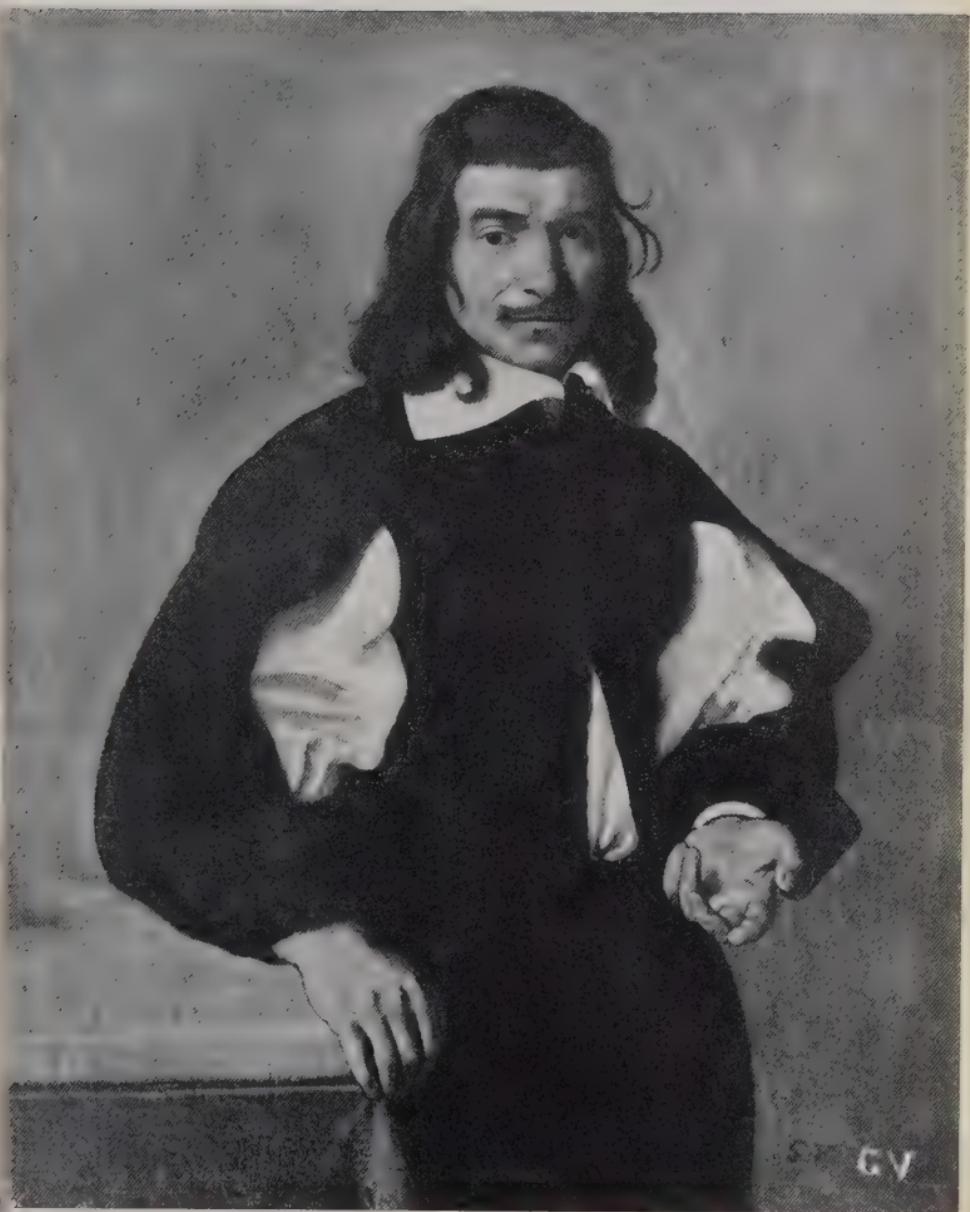
- Carlo Ceresa: 'Vecchia signora seduta' 1650

Bergamo, coll. Pesenti



6 - Carlo Ceresa: 'Gentiluomo coi guanti'

Bergamo, coll. Pesenti



- Carlo Ceresa: 'Ritratto di gentiluomo'

Costa di Mezzate, racc. Conte Camozzi





- Giovanni Martinelli: 'Miracolo della mula'

Pescia, San Francesco



10 - Giovanni Martinelli: 'Cristo e la Samaritana'

Terranova Bracciolini, Arcipretura





12 - Giovanni Martinelli: 'Allegoria della Musica'

Firenze, Galleria Corsini



13 - Giovanni Martinelli: 'Ecce Homo'

Firenze, Depositi delle Gallerie



14 - Osvaldo Monti: 'la fisiologia del Leone'



- Osvaldo Monti: Frontespizio



16 - Osvaldo Monti: 'l'imprudente'

A questo momento del Martinelli potrebbe avvicinarsi una mezza figura allegorica di collezione privata, fattami conoscere dal Longhi, un punto d'incontro fra gli esempi di caravaggismo già sostenuto di cultura del Manfredi e i suggerimenti negromantici del Coccapani. Basteranno le vellature di penombra trasparente che si alternano alle zone di luce sul volto, sulla mano che lo regge e sulla spalla destra per testimoniare nel Martinelli una capacità di tenuta luministica assai più sottile ed intensa di altri fiorentini pur toccati di naturalismo, come il Lippi, il Bilivert, il Vignali, ma anche in questi raggiungimenti un fondo di educazione strettamente toscana aggalla sempre in una sodezza formale che mal cede i vecchi privilegi di emergenza plastica al potere discrezionale della luce e nel capriccio manieroso della statuina e della sua base di netti volumi.

Passando gli anni questa prima seria meditazione naturalistica, non sovvenuta da altri suggerimenti, doveva conformarsi sempre più all'aria di casa, cedendo in una raffinatezza troppo piacevole e minuta ma mai pittoricamente generica. Così è per la 'Musica' /tavola 12/ e la 'Bellezza' della Galleria Corsini, per le quattro mezze figure femminili in veste allegorica della galleria Feroni dove un vago chiaroscuro ci ricorda che allora imperava a Firenze il favore del Dolci. Ma ancora nel delizioso quadretto, un 'Ecce Homo' /tavola 13/, venuto fuori in occasione della recente 'Mostra dei Bozzetti' a Firenze, la scorrevolezza inventiva della vecchia tematica popolare, frenata e quasi educata dall'acquisita esperienza della 'tranche de vie', trova una semplicità di taglio esente da ogni preoccupazione compositiva, calcolatissima e nello stesso tempo elementare in quel risolvere nel modo più piano e più naturale possibile la scena affollata. E intanto l'eccezionale integrità del dipinto ci permette di intendere una squisita capacità di trasparenza nel brillare discreto dell'armatura del soldato alla luce che vi si posa, nella gamma dei rosa, dei verdi appassiti, dei rossi di lacca, scalati entro il vaso della luce diffusa e circolante.

La storia più viva del Martinelli non ha per ora altro da annoverare, pur continuando la sua esistenza non fino al 1659, come dice il Ferri nell'indice biografico del suo catalogo dei Disegni degli Uffizi derivandolo non si sa da dove (e lo stesso vale per il 1610 come data di nascita), ma almeno fino al 1668 anno di sospensione dei pagamenti delle sue tasse nel foglio 191 del Registro 127 dell'Accademia del Disegno (Archivio di Stato di Firenze). A ragione il Tolomei

crede di riconoscerlo ancora in cinque lunette del Chiostro della Maddalena in San Domenico di Pistoia, datate 1655, assai guaste e ancora legate ai vecchi schemi giovanili, ma con la stanchezza di chi vi si appiglia senza convinzione, per comodo. Tuttavia dalla trama scialba dei fatti illustrati della Maddalena si staccano ancora pezzi di buona qualità e per forza ritrattistica e per uno stendere in tinte chiare e sfogate che gli era proprio vent'anni prima.

Probabilmente incapace di affermarsi in un ambiente che poco lo conosceva né si curava di conoscerlo meglio (e i pagamenti di tasse fatti a distanza di anni uno dall'altro potrebbero essere segni di un suo apparire saltuario), il Martinelli anche dopo morto non fu meglio favorito dalla sorte, se non occorre ormai di incontrarlo che scarsamente, qua e là, in qualche quadro malconcio; per esempio entro quella straordinaria galleria secentesca fiorentina che dovette essere la sede della Compagnia di San Benedetto Bianco (ora quasi tutta radunata nel Seminario Arcivescovile di Cestello) ¹.

BIANCA MORI

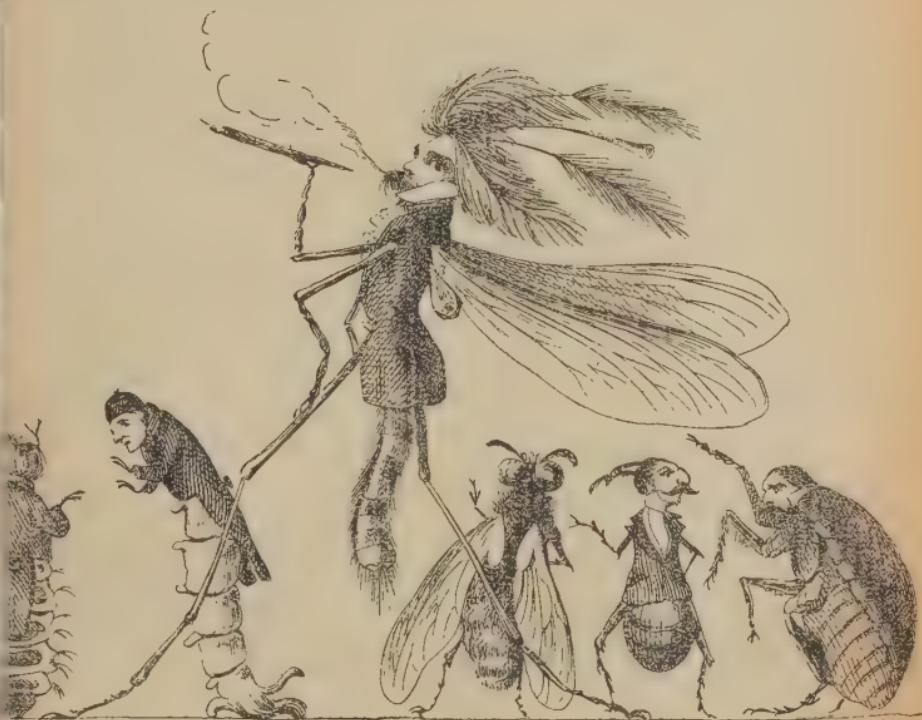
OSVALDO MONTI

QUALCHE CONTRIBUTO alla revisione dell'Ottocento italiano potrebbe essere offerto dallo studio dell'illustrazione di quell'epoca, studio, che, se fondato su tutta una congiunzione di riesami e di nuove ricerche, avrebbe la possibilità di affrontare le interferenze, ovviamente più vaste che in altre manifestazioni artistiche, di problemi storici e letterari.

Spesso, nella paziente ricerca di una numerosissima serie di nomi sconosciuti, decifrati a fatica nell'incisione arrove-

¹ Quanto ad altre opere del Martinelli citate dalle antiche guide: sono andati perduti nell'antica distruzione della Chiesa di Santa Cecilia gli affreschi che vi cita il Richa e non si ritrovano più le due tavole 'Sant'Antonio da Padova' e l'«Angelo Custode» che ancora il Richa e poi (ma una sola delle due) il Lanzi citavano in Santa Lucia de' Magnoli. Nel Refettorio del vecchio Convento di Santa Maria degli Angeli il Del Migliore ricorda quattro Storie di San Benedetto, ma, dopo il rifacimento e divisione dell'edificio fra uffici diversi, due sole ne rimangono in un ambiente dell'Editrice Universitaria; entrambe agli estremi per ridipinture e consunzione.

sciata, su bosso o su pietra, non si suscitano soltanto inutili ricordi di tipografie o di imprese editoriali, ma, sotto l'apparenza episodica, si acquista talvolta la misura di un'imprevedibile cultura eterogenea, di origine nostrana o oltralpina,



pittorica o letteraria, ancorata a fonti di tradizioni settecentesche o addirittura seicentesche, in pieno regno del David: si chiarifica, cioè, il vero sostrato di una vena artistica valida alla comprensione di un nostro Ottocento non sempre convenzionale o accademico.

I problemi che lo studio dell'illustrazione affronta, la loro importanza ai fini della stessa storia dell'arte, il valore critico delle ricerche che in quel campo sono state condotte da studiosi francesi, tedeschi e inglesi, hanno vasta documentazione in celebri opere, che non hanno tuttavia alcuna rispondenza tra gli studiosi italiani: in Francia, agli studi fondamentali dello Champfleury ('L'Histoire de la caricature', del 1880, e 'Les vignettes romantiques', del 1883), hanno fatto seguito le opere del Brivois ('Les graveurs du XIX^e

siècle' del 1885), del Vicaire ('Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle' del 1894), del Bracquemond ('Etude sur la gravure sur bois et la lithographie' del '97) e, senza citare i manuali del Béraldi, del Dellteil e del Courboin, notissimi a tutti gli studiosi dell'incisione, i recenti lavori del Carteret, 'Les livres illustrées du XIX^e siècle', e del Clement-Janin, 'Graveurs et illustrateurs', entrambi del 1927. Da questi studi sono stati rivalutati i nomi di Daumier, di Gavarni, di Grandville, di Travies, di Gigoux, di Johannot, e di tantissimi altri, non egualmente grandi, che pur valeva la pena di rievocare.

Gli esempi francesi non hanno assolutamente paralleli in Italia; ma per quanto possa venirci obiettato che noi non possediamo un Daumier, o un Gigoux, o un Gavarni, né un'epoca come quella di Louis Philippe, e per quanto qualcuno ci ripeta che queste ricerche abbiano valore di curiosità aneddotiche, e non di valutazioni critiche, noi ci domandiamo egualmente perché si sia cercato tanto di tirare dei fili tra la pittura francese di quell'epoca, e la pittura (che so?) dei macchiaioli, e non ci si sia preoccupati di più verosimili e validi raffronti in un campo che offre già di per sé, per ragioni storiche e politiche, ben stretti e sinceri rapporti di cultura.

Ma anche se questi rapporti non bastassero a giustificare una ricerca per una storia dell'illustrazione italiana, i numerosi bibliofili, raccoglitori di stampe ottocentesche, collezionisti appassionati dei fogliacci umoristici e romantici del nostro Risorgimento, sarebbero prontissimi a sostenere il merito dei caricaturisti lombardi, quelli del Governo Provvisorio, come il Greppi, e quelli della 'scapigliatura', come il Gorra, il Borgomainerio, il Mazza ecc. E se qualcuno ha già voluto documentare l'opera dell'illustratore dei 'Promessi Sposi', F. Gonin, molti, che non conoscono le illustrazioni delle poesie del Giusti, vorrebbero essere documentati sul Matarelli, il caricaturista del fiorentino 'Lampione'. Tutti nomi insomma, che, per essere già patrimonio storico, non aspettano altro che il vaglio o almeno l'interesse della critica d'arte.

Un caso esemplare, degno di segnalazione anche perché unico rispetto ai riferimenti italiani, è questo, dell'illustratore Osvaldo Monti, singolare per un gusto decorativo che sembra precorrere il Liberty, e per altri precoci elementi di una fantasia quasi surrealistica. Tutta un'ingenua sfumatura di bonaria satira moraleggiante, sotto gli spunti di un umorismo

domestico, filtra nel Monti, attraverso lo stesso Fusinato (di cui illustra i due volumi di poesie) con appigli a lontani elementi letterari toscani, a Guadagnoli purtroppo più che a Giusti.

Ma una certa piacevolezza aggraziata, che sembra derivare dalla pittura di costume borghese iniziata in Austria da Peter Kraft e da Josef Danshauser, ci fa piuttosto risalire al Füger e, particolarmente, allo Schwind, i cui 'Giochi di fanciulle' nella Galleria di Vienna, sottolineano il carattere locale, borghese e piacevole della pittura austriaca del tempo, passata anche nel trentino Lampi.

Ma tali elementi resterebbero superficiali e non validi, se non mostrassero altri e più evidenti rapporti con le illustrazioni di Grandville, di cui erano certamente notissime, ovunque, le 'Favole di La Fontaine', del 1835. Si ha infatti un altro esempio di rapporti contemporanei con Grandville, in ambiente germanico, in Adolf Von Menzel, delle cui illustrazioni (1840-1850) le vignette del Monti mi sembrano tuttavia parallele, piuttosto che dipendenti.

Esempi della sua cultura ingenua, nell'aspetto brioso di scapigliatura borghese e divenuta conservatrice, le illustrazioni per la 'Fisiologia del leone' /tavola 14/ per i 'Paesi piccoli' (*ill. nel testo*) per la stessa antiporta del volume /tavola 15/ e il 'finale' del tipografo Cecchini (*ill. nel testo*) mostrano con evidenza i rapporti che vogliamo sottolineare: l'ingenua reazione alle artificiose mode letterarie, la gallofobia dichiarata e una certa mediocrità culturale, pur richiamandoci alla mente l'ambiente patavino del caffè Pedrocchi, non nascondono affatto il gusto di un'immaginazione sbrigliata, di una grazia quasi femminile, scorrevole sugli aspetti più fantastici del Grandville delle 'Fleurs animées', delle 'Fables', e di 'Les Animaux Peints Par Eux Mêmes'.

Ma il carattere decorativo delle illustrazioni di Grandville si unisce qui a una nuova qualità di narrazione di un contenuto tematico locale, osservato con divertimento e garbo. Si potrebbe quasi pensare a un Gavarni provinciale immaginoso ma senza monelleria, senza galanterie, e solo appena un poco incredulo del moralismo di Fusinato. Una maniera, del resto, senza nemmeno forme dialettali, che non mancheranno invece, ma in altri tempi, nel fiorentino Mattarelli: un linguaggio garbato, da famiglia borghese che si permette di scherzare, ma con morigeratezza.

Gli spunti comici, infatti, sono minori di quelli puramente immaginativi: il Monti si abbandona ad un compiacimento

di novellatore, le cui figure animali ed umane escono dalla realtà, non per acquistare una funzione simbolica, ma per colorirsi di una loro poesia ingentilita, estranea anche agli stessi intenti satirici del verseggiatore illustrato. L'incisore è il Prosdocimi, che riproduce, in una netta imitazione del disegno a penna, le 'invenzioni' del Monti. La litografia, questa volta, anziché sfruttare le qualità di sfumato, il 'flou', che essa divide col pastello, mostra una particolare capacità di resa del mezzo luminoso, con la trasparenza cristallina e brillante, già propria dell'acquaforte veneziana: vedi per esempio 'L'imprudente' /tavola 16/, e 'Lina la povera' /tavola 17/. Una vera e propria disposizione surrealistica nelle vignette per 'Alla luna' e per 'La necrologia'; un'abilità vignettistica notevole, tanto stretta all'umorismo delle 'Lorettes' (1841-43) e di 'Les étudiants à Paris' (1846) di Gavarni, unita all'assimilazione delle vignette di animali di Grandville, nella 'Fisiologia del Leone', nei 'Paesi piccoli', e nello 'Studente'.

La cultura del Monti va quindi definita come quella di un dilettante dotato di spirito e di estrosità. Era nato a Belluno, il 24 Luglio 1819, e fino alla morte, nel 1904, esplicò la sua passione per l'arte, nonostante fosse laureato in legge, curando il riordino del Museo Civico della sua città, iniziato nel 1875.

Le poche sue tele, di cui possiamo aver notizia, erano nella Villa Miari-Fulcis di Modolo, presso Belluno, dove furono rubate durante l'invasione austriaca del 1918. Ci resta, comunque, un copioso materiale inedito nella Biblioteca Civica di Belluno (acquerelli, che dovevano servire per le



illustrazioni di una guida del luogo, e alcuni ritratti di contadini bellunesi in possesso della famiglia Da Borsò. Non abbiamo tuttavia potuto rintracciare, per quanto ne abbiamo notizia, molte altre illustrazioni, posteriori a quelle per Fusinato: 'Il Decamerone', 'La Secchia Rapita', 'Il Malmantile', 'L'Orlando innamorato'. Potrebbe essere probabilmente suo un 'Don Chisciotte' citato dall'Ozzola, della litografia Salucci di Firenze.

Le illustrazioni, che in questa nota abbiamo voluto segnalare, hanno qui la funzione esemplificatrice di un particolare e singolo aspetto, assunto dall'illustrazione italiana, nel 1852, non privo di interesse, ai fini di una revisione complessiva; e non insignificante per i rapporti con l'illustrazione francese, nell'ambiente culturale del Lombardo-Veneto.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Una Sibilla del Duomo di Orvieto.

Se a Lucca o a Siena o a Bologna si trovasse, a decorazione di una chiesa illustre, questa figura di Sibilla altocinta, c'è da credere che la conosceremmo a memoria per averla incontrata in effige chissà quante volte come opera almeno probabile di Jacopo della Quercia. Nessuno, invece — nessuno specialista, intendiamo — ha mai segnalato questa bella creatura di marmo, eretta e come in nobile attesa, sul fianco sinistro della cattedrale di Orvieto: una città che non compare fra le tappe cognite del grande senese e non suggerisce dunque il suo nome a chi voglia unicamente attenersi ai superstiti documenti e alle tradizioni limitate dal corso della verace e viva storia /tavole 18, 19/.

Parrebbe impossibile: talché quando la fatica delle ricerche riuscita inutile, ci si pone il problema di una disattenzione così assoluta, vien fatto di costituirsi *advocatus diaboli* in una causa che ci preme troppo. Chi, oltre Jacopo della Quercia, potrebbe chiamarsi padre della Sibilla orvietana? E torna alla mente, fra gli artisti che passarono, nella prima metà del Quattrocento, per Orvieto, quell'Antonio Federighi, seguace di Jacopo, che vi fu capomastro, appunto, della fabbrica del Duomo. Il diavolo dei documenti è maligno, essi parlano di una sua figura marmorea posta 'in angulo facciate': e, per un momento, si rimane perplessi. Fossi, la nostra Sibilla, di mano del Federighi?

*Una Sibilla
di Orvieto* Un'occhiata alle opere certe di costui basta a scartare il dubbio, confermandoci il lucido miracolo dei muti che parlano e dei documenti che, senza malizia, possono esser condotti a mentire. Quel velo da capo così pesante ai lati del viso, quel seno gonfio sopra l'alta cintura e la grassezza fluida del panneggio, dichiarano il nome di un artista che parla un linguaggio nuovo non oltre il 1430. A qualcosa tuttavia i documenti servono se ci assicurano che non prima del '51 il Federighi lavorò a Orvieto e che solo nel '56 la figura marmorea che ci mise in sospetto fu posta in angulo facciate. Cade, dunque, la possibilità di riconoscerla nella nostra Sibilla. A meno che il capomaestro non si trovasse, fra i marmi della fabbriceria non ancora impiegati, nientemeno che una statua di Jacopo, morto ormai da diciott'anni: e non provvedesse, finalmente, a sistemarla.

Sarebbe, questo, un fatto di cronaca. Ma la storia ci persuade soltanto a collocare la Sibilla orvietana accanto alla lastra tombale della moglie del Trenta, a Lucca, e alle sante di quell'altare, dai grassi panneggi vegetali, dalle mani acquatiche, molli nel polso, valide nella presa. Nata nei loro stessi anni, questa Sibilla si svincola come loro dalla cifra gotica, un medesimo lievito palpita nelle sue classiche fattezze, nella chioma massiccia e fin nella mappa che la sua destra ricava dal manto e stringe sotto il seno.

Comunque arrivata quaggiù, anche se Jacopo non ce l'accompagnò né ce la vide, essa rivela la sua mano e propone anzi all'immaginazione una serie di casi scontrosi, ostili alla storia di un grande artista, come se ne son visti tanti: e una premura più viva, dunque, per chi l'ammira, di restituirla alla sua famiglia illustre.

a. ba.

Altobello Melone: Quattro tavole.

La frattura che, sin dal suo apparire, Altobello Melone presenta con la pittura cremonese a lui anteriore, è un fatto su cui la critica ha già da tempo posto l'indice. Così, se il Longhi, a proposito della 'Andata al Calvario' siglata A. M. e da lui riferita al primissimo periodo dell'Artista (Officina Ferrarese, pag. 176, nota 147) sottolineava la curiosa affinità con i modi espressi da Ferrara alla fine del Quattrocento, più di recente il Grassi ('Proporzioni', III, 1950, pag. 143 e ss.) riprendendo tale tesi, ha ampliato l'impianto del problema delle origini di Altobello, prendendo a spunto la

'Pietà' della Pinacoteca di Brera, da lui giustamente colloncata ad un momento anteriore agli affreschi nel Duomo di Cremona; ed esprimendo alcune acute osservazioni cui non è possibile non accedere, e che meritano di essere rammentate, specialmente quella che, nel ricercare un precedente iconografico alla tavola braidense, fa il nome del Cima quale possibile autore di un prototipo comune sia ad Altobello che al Romanino per la sua 'Deposizione' del 1510 nella Galleria dell'Accademia di Venezia. Il riferimento ha indubbiamente colto nel segno; e basta accostare le due tavole, quella del cremonese e quella del bresciano, ad una delle 'Deposizioni' di Cima o della sua scuola (Andrea Busatti, Lucantonio Buscatti, ecc.) per accertarne la veridicità. Ciò che risalta subito è come in Altobello l'interpretazione del precedente sia venata da un particolare accento giorgionesco, non molto dissimile da quello diffuso dalla misteriosa cerchia tedeschizzante di Jacopo dei Barbari, del Marziale, del Diana. A questo proposito, il tratto più sintomatico della tavola di Brera mi pare quella figura in turbante, subito dietro il Cristo, dove il precedente cimesco sembra cedere il posto ad una più diretta notazione giorgionesca (il Giorgione della 'Prova del fuoco' e dei 'Tre filosofi') secondo un'accezione che prelude singolarmente ai tanti Farisei e Sacerdoti orientali delle tavolette, più tarde, prodotte a Ferrara da Ludovico Mazzolini; un artista cioè che, come è stato già detto (Longhi) è indispensabile ricollegare alla corrente nordica che fioriva a Venezia sui primi del Cinquecento.

Ad una siffatta cultura veneta intrecciata di inflessioni *ponentine* allude questa singolare tavola /tavola 20/ che nell'Accademia Carrara di Bergamo (n. 366) reca, senza una ragione al mondo, il nome di Martino Piazza. Di impostazione nettamente cimesca, essa è tuttavia sorretta da intenzioni che se da un lato rammentano Cremona, specie il Boccaccino, dall'altro riprendono, nel piegare delle vesti, il gusto per un linearismo netto e tagliente che già appariva nella 'Andata al Calvario', ma arricchito di un nuovo arricciarsi e incresparsi tipicamente dureriano, che in sostanza è il medesimo su cui nelle cose più tarde Altobello esprimerà le più sottili variazioni. E, nel paesaggio, ancora è il precedente cimesco e belliniano a sciogliersi in un giorgionismo che, nell'alberetto spruzzato controluce, ricorda le primizie dello Pseudo-Boccaccino. Un dipinto, questo di Bergamo che se, come credo, va restituito al Melone, è il suo primo

Altobello saggio in chiave veneziana, e che va datato subito dopo il dipinto siglato, nel quale la critica è concorde nel riconoscere la sua cosa più antica.

Anche più tardi, pur nell'accrescere delle esperienze del pittore, sarà sempre questa particolare cultura veneto-dureriana (e secondo l'accordo raggiunto dalla cerchia tedeschi-zante della Venezia dei primissimi anni del secolo) ad affiorare in Altobello, seppure con un'evidenza non sempre costante; così, ad esempio, nell'affresco con la 'Strage degli Innocenti' del Duomo di Cremona, che mi sembra il solo dipinto che possa plausibilmente essere affiancato alle versioni che del medesimo soggetto ha dato il Mazzolino: altra prova della comune origine formativa, viva pur nella diversità delle successive esperienze. Quanto allo studio di Altobello sulle stampe nordiche, il problema è stato ben dimostrato dal Grassi con la scoperta della luminosa 'Resurrezione' in una Raccolta Privata di Roma, copiata, o meglio ispirata, da un legno della *Grande Passione* di Albrecht Dürer, e che il critico ha definito '*il dipinto italiano più altdorferiano dei suoi tempi*'; una qualifica, questa, che va con più diritto attribuita alla 'Preghiera nell'Orto' del Duomo di Cremona, dove, secondo che non è stato ancora avvertito, tutto il brano del Cristo con l'Angelo che gli reca gli emblemi della Passione (brano che costituisce l'intuizione cardinale dell'ammirevole affresco) non è che un'intelligentissima ripresa del legno di Altdorfer con 'L'Annuncio a Gioacchino' (Bartsch, n. 4). I rapporti fra Altobello e i prodotti della pittura e dell'arte grafica della Germania Meridionale continuarono dunque anche dopo il suo ritorno da Venezia; del resto, non altrimenti si spiegherebbe la straordinaria affinità di risultati con la cultura tedesca della prima metà del Cinquecento che si coglie in certe sue opere; come in questi 'Quattro Santi' [tavola 21] che io conosco solo per la fotografia e che pubblico nella speranza che si riesca così a ritrovarne l'attuale dimora, dove la declinazione squisitamente *danubiana* sfiora proprio il caratterismo spiovente e filamentoso, il ritmo quasi vegetale di un Altdorfer o di un Manuel Deutsch. Senza contare che anche la trama compositiva più che ad esemplari italiani del secolo precedente (ad esempio, il Carpaccio della Accademia Carrara di Bergamo) sembra indicare la conoscenza di quel tipico schema iconico favorito in Germania dai tempi del gotico renano sino a Cranach e Dürer, specie negli sportelli esterni dei tabernacoli a chiusura.

Più tardi, quando più urgeva sul pittore l'ascendente del Romanino proprio nel senso, indicato dal Grassi, di mediazione del colorismo tizianesco (mediazione che ebbe come contropartita la presentazione, da parte di Altobello, di quei modi anticlassici di ascendente nordico che il Romanino presenta a partire dai tempi della sua attività nel Duomo di Cremona) più tardi la vena germanica resta viva, ma in sordina. Così, in questa tavoletta *[tavola 22]* il riferimento tedesco è difficile a precisare; e forse un riferimento esatto non vi fu nel suo concepimento, ma il ritmo, la cadenza specie della parte di sinistra alludono persino ad un veronese sul tipo di Nicolò Giolfino proprio per la parte, per nulla esigua, che Verona ebbe nella formazione del gusto danubiano della prima metà del Cinquecento. Ed è significativo che richiami sillabati vengano suggeriti da un'opera come questa che, sebbene riferita al Romanino nel Museo Nazionale di Algeri (e già lo era quando faceva parte della Collezione Locker Lampson a Chesterfield dove la cita il Berenson nei suoi Indici) spetta non solo al Melone, come dicono apertamente le caratteristiche grafiche, ma, come è solidamente provato dal rarissimo soggetto, dal modo di rappresentare la Sant'Elena, e dalle misure (cm. 28 x 50), è il solo pezzo finora noto che si possa considerare come parte della predella del trittico già alle Torri dei Picenardi, ed ora disperso fra la National Gallery di Washington (la 'Madonna col Bambino') e l'Ashmolean Museum di Oxford (il 'San Raffaele' e la 'Sant'Elena'), secondo la ricostruzione del Grassi e del Longhi: dunque un frammento, questa tavoletta di Algeri, dell'opera più romaniniana del Melone. Ma, per ciò che riguarda gli scambi fra il nostro e il Romanino, mi sembra doveroso render noto l'accordo più alto della vicenda, rappresentato, mi sembra, da questa splendida tavola di una raccolta privata londinese, che posso pubblicare grazie alla cortesia di Philip Pouncey, alla cui ben nota conoscenza del Cinquecento Italiano si deve l'esatta restituzione *[tavola 23]*.

Qui, si giunge a qualcosa che equidista fra Venezia e la Baviera; Holbein e Dürer da un lato, dall'altro, Tiziano e, appunto, Romanino. Ma più nulla né del classicismo tizianesco, né del caratterismo grafico dei tedeschi: una forma spiritata, instabile come la cera sotto l'azione del calore, e animata da sprazzi di una sensibilità acutissima, quasi casvilosa, come nel vibrare e piegare del velo della Vergine. E il partito luministico segna nel 'San Giovanniino' l'approdo

Altobello Melone a un'aura di incanto favoloso, più vicina certamente all'indimenticabile sgherro illuminato di sott'insù nel 'Martirio di Santa Caterina' di Lucas Cranach a Dresda che non alle 'Natività' o al 'San Matteo' di Gerolamo Savoldo.

Federico Zeri

Antonio Moro: Un 'San Pietro Apostolo'.

Questo 'San Pietro' su legno di centimetri 83×69 [tavola 24], appartenente alla Galleria Pallavicini di Roma, è restato sin qui estraneo alla letteratura artistica, né forse avrebbe attirato su di sé l'attenzione, se di recente, estratto dalla pesante cornice che gli è stata imposta in tempi ormai lontani e rinfrescato con una semplice riverniciatura, non avesse rivelato, sul plinto della colonna in alto a destra, una inattesa firma di intatta leggibilità: *Antonius mor pingebat*, seguita dalla data del 1563. Sorprendente, e forse inaccettabile, potrà parere a prima vista il riferimento di questa tavola al sommo ritrattista fiammingo; e non è da escludere che sia stata proprio una siffatta riluttanza (dettata per altro da ragioni più iconografiche che stilistiche) a far respingere il nome del Moro di Fiandra a coloro che nel 1679 stesero l'inventario della quadreria del Cardinale Lazzaro Pallavicini (le cui iniziali si leggono ancora sul retro del pannello di quercia) e che pur avendo scorto la firma vollero interpretarla in favore di un Moro nostrano, evidentemente Alessandro Buonvicino detto il Moretto¹: '*San Pietro con un libro sotto il braccio mezza figura al naturale di 3 $\frac{1}{4}$ e 2 $\frac{1}{2}$ del Moro da Brescia*'. Ora, se l'esame diretto del dipinto mostra la nessuna probabilità di un siffatto spostamento in senso italiano — se è vero, come è vero, che la firma è genuina e che i dati grafici e tecnici sono quanto di più fiammingo possa mostrare l'opera di un cinquecentista — anche dalla semplice riproduzione il Moro resulta alla fine meno estraneo di quel che possa suggerire la prima conoscenza col dipinto.

I catalogatori del Seicento si pronunciarono in favore del Moretto; ma, semmai, bisognerebbe, in mancanza della firma, fare il nome di un altro pittore di Brescia, quello cioè di Gerolamo Muziano. E infatti, la radice italianista che

¹ Quadri dell'eredità della Ch. Me. Sig. Cardinal Lazzaro Pallavicini trovati nell'appartamento terreno del Palazzo di Sua Em.za al Monte della Pietà e soggetti alla di lui primogenitura (Documento del 1679 nell'Archivio di Casa Pallavicini in Roma).

nutre la cultura del pittore punta contemporaneamente su *Un apostolo di Venezia* e su Roma (sul Tiziano da un lato, e dall'altro sul tardo Raffaello e su Michelangelo) secondo una formula che rammenta in modo sorprendente il Muziano, restandone tuttavia distante per una diversificazione intima per cui non vi è possibilità di superamento. Ciò non tanto per il dato cromatico, dove l'inflessione tizianesca colora il mantello del Santo di un rosa un po' aspro e tiepido che non farebbe spicco di sorta se inserito nel contesto di una muzianesca 'Resurrezione di Lazzaro'; ma la mano dall'indice teso è frutto di un'applicazione veristica, distante dalla formulazione che ne avrebbe fornito un michelangiolista o un raffaelista italiano (e nel caso specifico il Muziano) come è distante il processo mentale che ha presieduto alla nascita della testa del Santo (testa che è un eccellente ritratto) dallo studio condotto sulla volta della Sistina e sugli 'Atti degli Apostoli' su cui esemplificare le pieghe del mantello, dove il romanismo sfiora un anti-naturalismo persino accademico, quasi il giuoco letterario. Ma in questi termini è stata già definita la vicenda entro cui si muove il Moro, e che forse nei ritratti si avverte di meno, ma che resta sempre quella di un accordo fra un'Italia vista nei più eccelsi esemplari del classicismo romano e veneziano (il tardo Raffaello, Michelangelo sino al 'Giudizio', Tiziano Vecellio) e un Nord in cui l'antico e tradizionale *verismo* è presente attraverso Scorel e Holbein: in vista di toccare una maniera nuova, italiana e fiamminga a un tempo, direi quasi internazionale, che senza sacrificare nulla delle vecchie virtù imitative di Fiandra le converte però ad un inusitato senso classico; un Tiziano e un Raffaello, cioè, più veri che nei loro autografi, una Fiandra investita di più alta dignità.

Fra gli innumerevoli, stupendi raggiungimenti di queste intenzioni, uno dei più significativi mi sembra (più che il ritratto del Cardinale Granvella già spesso citato in proposito) il bellissimo 'Ritratto di Elisabetta di Valois' (M. Friedländer, n. 397) il cui accostamento con la celebre 'Emilia di Spilimbergo' nella Galleria Nazionale di Washington, Collezione Widener è troppo eloquente perché vi si debba insistere. Ma, ripeto, nei ritratti il pittore raggiunge il suo intento in modo così perfetto e sottile, che è assai spesso impresa ardua distinguere i diversi componenti; cosa che invece è più agevole nell'unica composizione *sacra* fin qui nota del Moro, quel 'Cristo risorto fra i Santi Pietro e Paolo con due Angeli' appartenente alla Collezione Droogleever

Un apostolo di di Nimega ed esposta alla Mostra di antiche pitture tenuta *Antonio Moro* ad Utrecht nel 1894 (n. 151). Questa è un'opera che io non conosco che per la riproduzione fornita dallo Hymans (Antonio Moro, Bruxelles, 1910, pag. 92), ma i dubbi talvolta espressi circa l'autenticità della firma e della data 1556 e circa la probabilità che essa sia il medesimo dipinto che, su avviso del Lampsonio, il Vasari cita nelle *Vite* (Vasari-Milanesi, VII, 586) mi sembrano del tutto scontati, se pure se ne sentiva il bisogno, dalla scoperta di questo 'San Pietro', che trova in quella tela delle rispondenze di precisione innegabile. Ivi ritorna anche l'amalgama fiammingo-italianista, che anzi ha in una delle figure degli Angeli (desunta direttamente da Raffaello) una delle espressioni più singolari e paradigmatiche.

Voglio infine rammentare che, nella produzione del Moro, soggetti sacri a più figure e composizioni profane non furono poi rarissimi; i documenti dell'epoca citano non solo un 'San Sebastiano' (forse quello oggi nella Pinacoteca di Monaco), ma una 'Annunciazione', una 'Circoncisione' e una 'Deposizione', oltre che una figura di 'Marte', una 'Morte di Adone' e una 'Venere con Amore'; a tacere poi di quell'equivoco 'Restauratore di pifferi', il cui grossolano doppio-senso fu così male accetto alla inflessibile etichetta della Corte di Madrid da provocare la fuga del pittore dalla Spagna nel 1559; e a parte la copia della 'Danae' di Tiziano eseguita in Casa Farnese a Roma dal Moro, e che il Cardinale Granvela teneva nella sua sceltissima raccolta.

Federico Zeri

La 'Burla del Piovano Arlotto' di Giovanni da San Giovanni.

Era annoverata nell'elenco delle opere perdute di Giovanni da San Giovanni una 'Burla del Piovano Arlotto'¹, dipinto che per la singolarità del soggetto fu certo molto caro agli amatori fiorentini del Seicento e meritò pertanto una lunga citazione del Baldinucci nella 'vita' del pittore toscano: '... giacché abbiam fatto menzione delle opere a fresco fatte da Giovanni per la villa del Grazini, diremo ancora come nella medesima conservasi una pittura a olio; ed è la tanto risaputa burla fatta dal Piovano Arlotto a quei cacciatori, che avevagli lasciati in serbo i loro levrieri; pittura vera-

¹ O. H. Giglioli, *Giovanni da San Giovanni* (1949), p. 153, catalogo delle opere perdute.

mente bellissima, e che ha in sé un'espressione di concetto *Giovanni da tanto naturale che non può dirsi: e non sappiamo che altri S. Giovanni prima di lui, si mettesse a rappresentare in pittura le facezie del Piovano; con che diede occasione a Baldassare Franceschini, di far poco dopo i bellissimi quadri che fece, rappresentanti tali materie, come fralle notizie di lui faremo vedere. Diciamo finalmente, che la burla dipinta, come sopra, da Giovanni, fu colorita in Roma, e dicesi apposta per lo cardinale Barberino: ma a cagione di non so quale incontro, ch'ebbe il pittore col cardinale stesso, egli se la portò in Firenze, ed al Grazini ne fece dono' (Baldinucci, *Notizie.... 1681, ed. 1812, XI, 178*).*

Non è dubbio che la notizia del Baldinucci vada riferita a questo dipinto /tavola 25/ di proprietà del Visconte Scarsdale (Kedleston Hall, Derbyshire) tanto più che il riconoscimento è avvalorato da alcune notizie reperibili in un manoscritto in possesso del Visconte stesso².

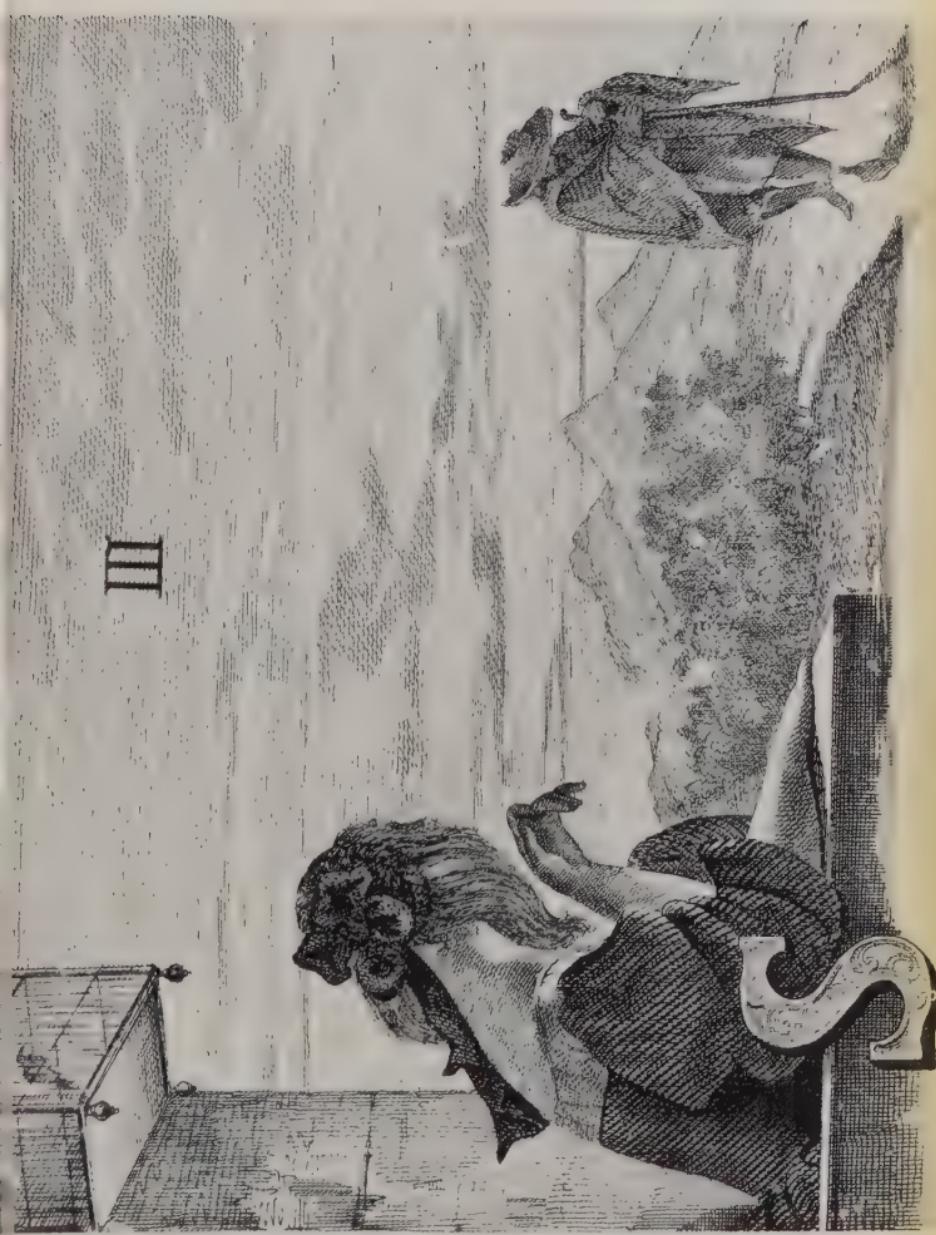
Nulla sembra contraddirre la notizia dello scrittore fiorentino che Giovanni da San Giovanni dipinse questa 'burla' durante il soggiorno a Roma. È palese il rapporto con gli affreschi dei Santi Quattro Coronati e soprattutto con il piccolo 'contratto nuziale' della Corsiniana qui già pubblicato ('Paragone', 7). E vi troviamo ancora una prova — se ce ne fosse bisogno — a dimostrare quanto poco peso ebbero le esperienze romane sul temperamento irriducibilmente fiorentino di Giovanni. Se, in un dipinto di questa sorta, sarebbe inutile cercare un riflesso delle prime vamate del Barocco, non altrettanto illogico sarebbe cercarvi un rapporto con l'inizio contemporaneo dei 'bamboccianti' per il soggetto 'di genere' che poteva pur suggerire un orienta-

² Nel manoscritto è detto che il dipinto, con altri sette, fu comperato nel novembre del 1758 da Sir Nathaniel Curzon (poi primo Barone Scarsdale) tramite il suo agente Wilkins da un certo Marchese Arnaldi a Firenze. Sembra che il quadro non fosse da molto tempo nelle mani di detto Marchese poiché il Wilkins si riferisce continuamente al precedente proprietario, il Marchese Pallavicini. Fu comprato dal Wilkins come Giovanni da San Giovanni 'a good and singular piece taken notice of by Baldinucci' e lo chiama 'a Kind of Don Quixote subject'. Lo mise in conto al Curzon 100 sterline. Fin dal 1759 il dipinto rimase a Kedlestone, descritto in un catalogo stampato prima del 1787 come 'Giovanni di St. Giovanni — Horses, figures etc.' e similmente nei cataloghi posteriori. È citato anche nelle note manoscritte di Horace Walpole del settembre 1768, pubblicate nel vol. XVI (1928) della *Walpole Society* (p. 64) e in Arthur Young, *The Farmers Tour through the East of England*, London (1771), I, p. 194. Devo queste notizie alla cortesia del Sig. Roger Cary che ringrazio anche per avermi procurato la fotografia.

Giovanni da S. Giovanni mento congeniale. Ma il rapporto è inesistente e non resta che constatare come l'atmosfera popolare romana, pur così ricca di colore, non fornisse alcuna suggestione a Giovanni da San Giovanni che un giorno, in una stanza del palazzo Mazzarino, sentì forse il bisogno di rinfrancarsi dalle sue delusioni e vincere l'umor nero dipingendo un episodio della più schietta mitologia popolare fiorentina. Nulla di più fiorentino, infatti, che quella accentuazione popolaresca e beccera del carattere dei personaggi tracciato con una partecipazione così personale al piacere maligno e crudele della beffa che par di vedere il pittore, nel dipingere, provar su se stesso con inenarrabile soddisfazione le smorfie ebeti dei cacciatori beffati, il sorriso canzonatore, falsamente ingenuo del Piovano, il ridicolo terrore dei poveri levrieri. Un trasferire di getto in pittura il proprio umore lunatico e beffardo, un'espressione concreta di quel fiorentinissimo atteggiamento dedito alle burle complicate e vendicative, orgoglioso soltanto delle risposte pronte e taglienti e delle umoresche bizzarrie. Un atteggiamento che vantava, a Firenze, una tradizione illustre e che ritroviamo alquanto dimesso nei vari aneddoti che animano le pagine del Baldinucci tener vivo l'umore negli studi e nelle botteghe quasi a reagire alla malinconia della modesta cultura provinciale.

In opere come questa 'burla', o come alcuni affreschi della villa Grazini, Giovanni da San Giovanni riesce a dare, di quello spirito, una concreta espressione in pittura; e pertanto non sarà stato inutile far conoscere un'opera che ne è uno degli esempi più chiari e certo, ai suoi tempi, più famosi.

Per trarre ancora qualche profitto dal passo citato del Baldinucci, vi troviamo che Giovanni da San Giovanni fu il primo a rappresentare i fatti del celebre Piovano e che certamente da lui prese lo spunto Baldassare Franceschini per 'far poco dopo i bellissimi quadri che fece'. Ma del Volterrano non si conosce che la notissima 'burla della botte' dipinta per Francesco Parrocchiani, ora agli Uffizi. Degli altri quadri, due di numero, s'è persa ogni traccia. Furono dipinti per il Granduca di Toscana e alla sua morte vennero nelle mani di Lorenzo Lanfredini gentiluomo fiorentino. Uno di questi è così descritto: '... Rappresentò quando un prete del paese del Piovano, chiamato Ser Ventura, tremando pel freddo della febbre dopo essere stato coperto con quanti panni erano in quella casa, fino alla gonnella della serva, dolendosi aspramente, che e' suoi astanti lo lasciavano morire





18 - Jacopo della Quercia: 'Sibilla'

Orvieto, Duomo



19 - Jacopo della Quercia: 'Sibilla' *Orvieto, Duomo*



20 - Altobello Melone: 'Madonna col Bambino e San Giovannino' Bergamo, Accademia Carrara



- Altobello Melone: 'Quattro Santi'

Ubicazione ignota



22 - Altobello Melone: 'Il ritrovamento della Vera Croce'

Algeri, Museo Nazionale



Altobello Melone: 'Madonna col Bambino e San Giovannino'

Londra, coll. privata



22 - Altobello Melone: 'Il ritrovamento della Vera Croce'

Algeri, Museo Nazionale



Altobello Melone: 'Madonna col Bambino e San Giovannino'

Londra, coll. privata



24 - Antonio Moro: 'San Pietro'

Roma, Gall. Pallavicini

Kedleston Hall, visconte Scarsdale

25 - Giovanni da San Giovanni: 'La burla del Piovano Arlotto'





Mario di Battista var France schiaf di Volterrano

B. Franceschini: 'Una burla del Piero Arlotto'

Firenze, racc. Longhi



Mano del Pittore - et c'è il
Ritratto di Pierino Arlotto.



28 - 'Maestro del Giudizio di Salomone': 'Un Profeta'

Catania, Museo Civico





31 c - C. Allori: 'Davide e Golia'
Firenze, Depositi delle Gallerie



31 b - L. Cigoli: 'Martirio di Santo Stefano'



31 a - L. Cigoli: 'Susanna e i vecchioni'





32 - Parmigianino: 'Sacra Conversazione'

Firenze, Depositi delle Gallerie

di freddo, domandava nuova coperta: e il Piovano Arlotto *Giovanni da coll'aiuto di certi contadini*, gli pose addosso un gran la-*S. Giovanni strone*. In questa storia che veramente è bellissima, è chiaro il concetto del pittore, nell'avere con molta naturalezza abbiliata una camera di un povero prete di villa, e accompagnata l'azione delle figure con tanta proprietà, che non si può più desiderare' (Baldinucci, *Notizie.... 1681*, ed. 1812, XII, 127).

A diminuire il rimpianto per la perdita di un quadro così singolare può sovvenire il ritrovamento di un disegno che a quel dipinto sicuramente si riferisce. Si trova in una cartella di disegni del Volterrano conservata nella raccolta Longhi³ /tavola 26/: un rapido abbozzo che ha tutta l'aria di essere una prima idea, concepito con chiarezza narrativa e freschezza di immaginazione ove l'aggrovigliata ricchezza del segno barocco, di origine cortonesca, nulla toglie a quella vivacità di caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente così ben rilevata dal Baldinucci.

Giuliano Briganti

Un'altra opera del 'Maestro del Giudizio di Salomone'.

Se, ancora dopo la mostra milanese del Caravaggio e dei suoi seguaci, è stato possibile che la signorina Claudia Refice ritenesse — non certo ragionevolmente — di dover attribuire al Preti la 'Negazione di S. Pietro' della Galleria Nazionale di Roma (Emporium, 1951), e poi gli organizzatori della mostra dei Caravaggeschi nordici, tenutasi quest'anno fra Utrecht ed Anversa, non avvertissero la speciale opportunità di esporre, in un gruppo scelto di pittori franco-belgi, anche le opere del 'Maestro del Giudizio di Salomone' (al quale, così come è stato definito dal Longhi, la tela ristudiata dalla Refice appartiene), vuol dire che il delicato problema, per quanto segnalato da venticinque anni, non è ancora entrato a far parte delle conoscenze efficienti.

A confermare la rarità del caso sta poi il fatto che, nonostante le recenti occasioni di mostre caravaggesche, la breve

³ È una cartella di 35 disegni così intitolata: 'Nel presente libro che sono 10 carte vi sono Numero 35 disegni di diversi studi di panni ed altre figure quali son fatti di mano di Baldassar Franceschini detto il Volterrano come si vede notato in piè delli medesimi disegni che sono stati messi nel presente libro dal Cap. Giuseppe Santini'. Tra i disegni vi è anche uno studio per la 'burla della botte', cioè la testa e la figura del Piovano /tavola 27/.



32 - Parmigianino: 'Sacra Conversazione'

Firenze, Depositi delle Gallerie